FAKULTA HUMANITNÝCH VIED
UNIVERZITA MATEJA BELA V BANSKEJ BYSTRICI

Katarína Feťková

NE/LÁSKY MATIEK A DCÉR

Feministická interpretácia prozaického diela Toni Morrison/ovej

Banská Bystrica 2006

Recenzovali
doc. PhDr. Etela Farkašová, CSc., mim. prof.
doc. PhDr. Kristína Krnová, CSc.

Obálku navrhol a realizoval Ivo Stražovec
Publikáciu technicky upravila Anna Stražovcová

Vydala Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

Vytlačili Bratia Sabovci, s. r. o., Zvolen

Publikácia vychádza s finančnou podporou Komisie J. W. Fulbrighta v Bratislave
This publication was co-funded by the J. W. Fulbright Commission, Bratislava

© Katarína Feťková, 2006
ISBN 80-8083-348-6

POĎAKOVANIE

Úvodom vyjadrujem svoje poďakovanie prof. Josefovi Jařabovi (Univerzita Palackého, Olomouc, ČR), ktorý aj napriek svojej veľkej pracovnej zaneprázdnenosti bol ochotný venovať mi čas, trpezlivo načúvať mojim myšlienkam a prispieť cennými radami, podnetmi a pripomienkami.

Za inšpiráciu, rady a pripomienky ďakujem tiež kolegom/kolegyniam, priateľom/priateľkám a známym (v abecednom poradí), ktorí sa podieľali na úspešnom zavŕšení tohto projektu:
Richard Betts (PennState University, Delaware County Campus, PA, USA), Michael Fitzgerald (Widener Library, Harvard University, Cambridge, MA, USA), Henry Louis Gates, Jr. (Harvard University, Cambridge, MA, USA), Ľubica Geletová (FHV, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica), Nora Hložeková (Komisia J. W. Fulbrighta, Bratislava), Zuzana Hurtajová (FHV, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica), Mária Kusá (Ústav svetovej literatúry, SAV Bratislava), Carol Kessler (PennState University, Delaware County Campus, PA, USA), Jan Klimeš (FPV, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica), Kristína Krnová (FHV, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica), Dagmar Kusendová (Bratislava), Vladimír Patráš (FHV, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica), Anna Stražovcová (FHV, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica), Iveta Škripková (Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica), Edward Tomezsko (PennState University, Delaware County Campus, PA, USA), Lujza Urbancová (FHV, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica), Susan Ware (PennState University, Delaware County Campus Library, PA, USA)

V závere vyjadrujem úprimné poďakovanie za podporu a povzbudenie mojej mame Márii a sestre Gabriele.

Katarína Feťková

Banská Bystrica december 2006

PREDHOVOR

Vypracovaniu publikácie, v ktorej sa zaoberám prozaickou tvorbou Toni Morrison/ovej, predchádzalo moje dlhodobé zaoberanie sa americkou/afroamerickou literatúrou, problematikou tvorby ženských autoriek a feministickou vedou. K prehĺbeniu záujmu prispela účasť na podujatiach a aktivitách organizovaných Českou a slovenskou asociáciou amerikanistov, Katedrou anglistiky a amerikanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, feministickým vzdelávacím a publikačným projektom ASPEKT v Bratislave a Ústavom svetovej literatúry v Bratislave.

Desaťmesačný študijný pobyt na Katedre afroamerických štúdií Fakulty prírodných a humanitných vied Harvardskej univerzity v Cambridgei (MA, USA) v rámci Fulbrightovho programu v akademickom roku 1997/1998 mi umožnil zhromaždiť značné množstvo primárnych a sekundárnych materiálov. Účasť pri vyučovaní v siedmich kurzoch afroamerických štúdií a literatúry významnou mierou prispela k zorientovaniu sa v aktuálnom literárnom dianí v USA, ku kontextualizácii a k hlbšiemu chápaniu tvorby Toni Morrison/ovej, ako aj ďalších významných predstaviteľov a predstaviteliek afroamerickej literatúry. Zvlášť inšpirujúcim bol postgraduálny seminár *afroamerické literárne tradície* (The African American Literary Traditions) pod vedením prof. Henryho Louisa Gatesa, Jr., popredného odborníka v oblasti afroamerickej literatúry a literárnej kritiky, a seminár *dejiny afroamerických žien* (African American Women´s History) prof. Evelyn Brooks/ovej-Higginbotham/ovej.

Pri príležitosti udelenia Nobelovej ceny T. Morrison/ovej v roku 1993 a vydania slovenských prekladov románov *Jazz* (1996) a *Láska* (2005) sa v odbornej a populárnej tlači objavili články a recenzie diela Toni Morrison/ovej, ale tvorba afroamerických ženských autoriek nie je zatiaľ na Slovensku predmetom systematického literárnovedného bádania.

Istým uspokojením bude pre mňa skutočnosť, ak monografia podnieti záujem nielen o dielo samotnej autorky, ale poslúži aj ako prípadná inšpirácia, resp. východisko, pri uvažovaní o afroamerickej ženskej literatúre, ktorá tvorí veľmi zaujímavú súčasť americkej postmodernej prózy.

Katarína Feťková
Banská Bystrica december 2006

OBSAH

	Úvod	9
1	Toni Morrison/ová v kontexte dobového literárneho a kultúrno-spoločenského diania v USA	15
1.1	Modelovanie témy materstva a témy sesterstva v románovej tvorbe Toni Morrison/ovej z perspektívy feministickej literárnej kritiky	23
2	Teoretické a metodologické východiská	27
3	Tragédia vpísaná do farby pleti – *Najmodrejšie oči* (1970)	35
3.1	Materstvo	36
3.1.1	Matky bez detí	41
3.1.2	Deti bez matiek	43
3.2	Sesterstvo	45
4	Problematizované podoby fatálneho vzťahu ženských subjektov – *Sula* (1973)	50
4.1	Materstvo	51
4.1.1	Matky bez detí	54
4.1.2	Deti bez matiek	57
4.2	Sesterstvo	61
5	Úlohy žien v iniciačnom procese mužského subjektu – *Pieseň o Šalamúnovi* (1977)	66
5.1	Materstvo	67
5.1.1	Matky bez detí	69
5.1.2	Deti bez matiek	70
5.2	Sesterstvo	75
6	Izolácia ostrova premietnutá do vzťahov mužských a ženských subjektov – *Návnada* (1981)	77
6.1	Materstvo	79
6.1.1	Matky bez detí	81

6.1.2 Deti bez matiek 85
6.2 Sesterstvo 87

7 Hlasy matiek a dcér v rozpamätávaní sa na lásku, ktorá bolí aj hojí – *Milovaná* (1987) 90
7.1 Materstvo 92
7.1.1 Matky bez detí 94
7.1.2 Deti bez matiek 96
7.2 Sesterstvo 98

8 Trpké tóny lásky sólistov manhattanského tria – *Jazz* (1992) 101
8.1 Materstvo 103
8.1.1 Matky bez detí 105
8.1.2 Deti bez matiek 107
8.2 Sesterstvo 109

9 Nerajská láska v Edene na okraji predpeklia – *Raj* (1998) 113
9.1 Materstvo 114
9.1.1 Matky bez detí 117
9.1.2 Deti bez matiek 120
9.2 Sesterstvo 123

Záver 127
Summary 131
Zoznam použitej primárnej a sekundárnej literatúry 135
Edičná poznámka

ÚVOD

Príznačnou črtou súčasnej etapy literárnohistorického vývinu americkej literatúry je skutočnosť, že v popredí literárnovedného, ale aj živého čitateľského záujmu figuruje tvorba autorov/autoriek, pochádzajúcich z niektorých *po „americky píšucich národnostných menšín, žijúcich na území dnešného USA*“[1]. Zakladanie nových literárnych tradícií týchto etnických skupín sa však programovo objavuje už vo vypätých šesťdesiatych rokoch 20. storočia. Vtedajšiu spoločenskú a politickú klímu v USA charakterizoval nástup hnutí za občianske a ľudské práva menšín; uvedený trend pokračoval aj v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch (Bradbury, 1992, s. 278). Literárni kritici/kritičky v tom čase nielen cielene vyhľadávajú, nanovo objavujú a publikujú texty málo známych autorov/autoriek (Morris/ová, 2000, s. 191), ale aj aktívne pôsobia v procese tvorby nových teórií kultúrnej identity, rodu, rasy a sexuality (Baker, 1992, s. 135 – 155; Bell, 1989, s. 277; Henderson/ová [pozri Baker, 1992, s. 162]; Bradbury, 1992, s. 280).

Rozvíjanie multietnickej literatúry,[2] osobitým spôsobom participujúcej na jednej z najdynamickejších fáz vývoja postmodernej americkej literatúry (Lennox/ová-Birch/ová, 1994, s. 10),[3] podnietilo aj zvýšený záujem o tvorbu žien rôznej farby pleti.[4] Z nich najproduktívnejšiu skupinu predstavujú afroamerické autorky,[5] ktorých vstup na

[1] Pozri Hollá-Terenová, D. *Toni...,* 1999, s. 180. Ku klasifikácii etnických menšín pozri Flajšar, J. *Dejiny americké poezie...,* 2006, s. 184.

[2] Porov. Jařab, J. *O americké černošské literatuře*..., 1985, s. 7 – 29. Iné zdroje uvádzajú aj označenie literatúra minoritných skupín alebo literatúra etnických menšín.

[3] K téme pozri (podľa môjho názoru značne kontroverzné) názory amerického kritika Harolda Blooma. Bruncko, M. *Vrahovia*…, Romboid, 2000, č. 2, s. 7.

[4] Porov.: 1. ženy rôznych etnických skupín (*racial ethnic women*) – pojem implikuje solidaritu žien s mužmi v boji proti rasizmu; 2. ženy rôznej farby pleti (*women of color*) – pojem má feministické pozadie; pomocou neho ženy rôznych etnických skupín v rámci feministického hnutia cielene rozlišujú vlastnú históriu a problémy od histórie a záležitostí bielych žien stredných vrstiev. In: Hill/ová Collins/ová, *Shifting the Center*…, 1994, s. 56.

[5] Poradie podľa P. Giddings/ovej, 1984, s. 354: „... *Maya Angelou/ová, Alice Walker/ová, Toni Morrison/ová, Gloria Naylor/ová, Toni Cade Bambara/ová, Pearl Cleage/ová, Audre Lorde/ová, Lucille Clifton/ová, Nikki Giovanni/ová, Margaret Walker/ová, Gwendolyn Brooks/ová, Ntozake Shange/ová, Paule Marshal/ová, June Jordan/ová, Judy Simmons/ová, Louise Meriwether/ová, J. E. Franklin/ová a i.*“ Do uvedenej skupiny môžeme zaradiť aj nasledujúce autorky: Tina McElroy-Ans/ová, Connie Briscoe/ová, Octavia Estelle Butler/ová, Barbara Chase-Riboud/ová, Alice Childless/ová, Michelle Cliff/ová, Rita Dove/ová, Thulani Davis/ová, Alexis Deveaux/ová, Marita Golden/ová, Rosa Bird/ová Guy/ová, Kristin Hunter/ová, Gayl Jones/ová, Adrienne Kennedy/ová, Andrea Lee/ová, Terry McMillan/ová, Connie Porter/ová, Dori

literárnu scénu sa uskutočňoval v čase zrodu „hnutia čiernych umení“[6] (Black Arts Movement), nadväzujúceho na Harlemskú renesanciu (Harlem Renaissance, 1919 – 1940), v období nástupu ženských emancipačných hnutí, a rozvoja nových feministických vedných disciplín (filozofia, historiografia, sociológia a ďalšie).

V procese sprostredkúvania „*umeleckého dedičstva, ktoré nie je ani biele, ani mužské*“[7], táto skupina spisovateliek otvorene, ale zároveň citlivo zvnútorňuje mnohorakosť zámerne prehliadaných alebo zastieraných (historických, spoločenských a politických skúseností ženských subjektov. Navyše, v konfrontácii s existujúcim patriarchálnym systémom si [skupina] vytvára osobitú autorskú tradíciu (Morris/ová, 2000, s. 207). Jej nedeliteľnou súčasťou je boj s mechanizmami rasového útlaku na pozadí koexistencie bielej a černošskej kultúry (Lennox/ová-Birch/ová, 1994, s. 11; Christian/ová [pozri Pryse/ová a Spillers/ová, 1985, s. 233 – 248]), vyrovnávanie sa so zdrojmi a prejavmi sexistického útlaku (pôsobenie stereotypov rodových odlišností v rámci binárnej opozície mužského a ženského princípu), ale aj konfliktov, existujúcich v prostredí samotných černošských komunít (tzv. vnútorný rasizmus[8]).

Literárne prezentácie uvedených problémových oblastí sú hojne zastúpené v okruhu tém, ktoré som si vybrala ako podklad na výskum. Vzájomnú úzku prepojenosť témy materstva a sesterstva potvrdzuje skutočnosť, že popri biologickom materstve *duchovné materstvo*, fungujúce v afroamerických komunitách, označuje sociálny vzťah starších k mladším členom/členkám spoločnosti[9]. V ňom roly biologických matiek preberajú príslušníčky rodiny – sestry, tety, sesternice – alebo blízke priateľky, označované ako *náhradné matky*,[10] príp. členky širšej komunity, označované ako *komunitné náhradné matky*[11] (Hill/ová Collins/ová, 1990, s. 119 – 132).

So symbolikou černošského kultu materstva sa stretávame v beletristickej tvorbe autorov a autoriek bielej pleti už od druhej polovice 19. storočia. Pri literárnom zobrazovaní černošských žien-matiek však už samotný pojmový diapazón *mammy*,

---

Sanders/ová, Mari Evans/ová, Ann Allen Shockley/ová, Sonia Sanchez/ová, Joyce Carol Thomas/ová, Sherley Anne Williams/ová a i.

[6] Termín preberám z publikácie Flajšar, J. *Dějiny americké ...,* 2006, s. 202.

[7] McKay/ová, N. *An Interview with Toni Morrison*…, 1994, s. 141 (prel. KF).

[8] Angl. *inner-ethnic racism*.

[9] Angl. *mothering of mind* (*materská prax*), bližšie pozri Poznámky k použitej terminológii.

[10] Angl. *othermothers*.

[11] Angl. *community othermothers*. Podľa O´Reilly/ovej sa tento termín používa aj v akademickom prostredí na označenie vzťahu afroamerických vyučujúcich a ich študentov/študentiek (angl. *academic othermothers*). In: O´Reilly/ová, A. *Toni Morrison...,* 2004, s. 8.

matriarch, *Jezebel*[12] implikuje stereotypné, ideologickým nánosom poznačené negatívne konotácie, ktoré v americkej spoločnosti pretrvávali aj pod vplyvom rasisticky motivovaných výskumov, napr. tzv. Moynihanovej správy (Lennox/ová-Birch/ová, 1994, s. 145; Christian/ová, 1985, s. 239).

Na základe poznania a výskumu dobového literárneho kontextu možno konštatovať: V rámci afroamerickej literárnej histórie prvé diela z pera afroamerických autoriek, obsahujúce širšiu paletu prezentácií žien-matiek (matka ako subjekt, vzťah matka – dieťa, typy materinskej lásky), začínajú vychádzať v päťdesiatych rokoch 20. storočia (Christian/ová, 1985, s. 239). Za prelomové diela je možné označiť predovšetkým román *Maud Martha* (1953) Gwendolyn Brooks/ovej a *Tmavé dievča, tmavé skaly* (Browngirl, Brownstones, 1959) Pauly Marshall/ovej.[13] Mnohoraké stvárnenia autentickej afroamerickej ženskej skúsenosti však dominujú predovšetkým v kontexte tvorby šesťdesiatych rokov a začiatku sedemdesiatych rokov minulého storočia (Ruland – Bradbury, 1997, s. 350; Baker, 1991, s. 10).

Téma materstva nachádza širokú odozvu aj v dobovom diskurze feministickej literárnej kritiky. Viaceré kritičky (M. H. Washington/ová, A. Walker/ová, bell hooks/ová[14], E. Brown/ová-Guillory/ová, N. McKay/ová, B. Smith/ová, V. Smith/ová, B. Christian/ová, A. O´Reilly/ová a i.) poukazujú na skutočnosť, že v afroamerickej teórii materstva má pre zdarný vývoj dcéry mimoriadny význam matrilineárna dedičná postupnosť. Pod týmto pojmom rozumieme predovšetkým proces matkinho odovzdávania kultúrnej výbavy, skúseností, kultúrnych hodnôt a stratégií prežitia dcére. Úspešnosť tohto procesu je však podmienená skutočnosťou, že integrovanou a autonómnou osobnosťou v rámci komunitného spoločenstva je predovšetkým samotná matka (O´Reilly/ová, 2004, s. 13). Sugestívny výklad vývinu archetypálneho vzťahu matka – dcéra nachádzame vo východiskovom diele afroamerickej

[12] Príklady ďalších stereotypných označení černošských žien: **1.** *mammy* (oddaná slúžka v bielej domácnosti); *matriarch* (neženská postava matky v černošských domácnostiach, symbolizujúca „zlú matku"); *welfare mother* (žijúca zo sociálnej podpory); *Jezebel* („ľahká" žena, sexuálne agresívna žena); *Emasculator* („kastrujúca", zbavujúca mužnosti). In: Hill/ová Collins/ová, P. *Black Feminist Thought…,* 1990, s. 67 – 78; **2.** *the mule of the world* (mulica sveta); *Mean and Evil Bitch* (zlá suka); *Castrater; Sapphire´s Mama* (kastrujúca žena); *Superwoman* (superžena). In: Walker/ová, A. *In Search of…*, 1984, s. 237 (prel. KF).

[13] Podľa Christian/ovej tmavá pieskovcová skala, symbolizujúca karibsko-americkú komunitu, je na jednej strane pilierom, o ktorý sa postavy románu môžu oprieť, na druhej strane však predstavuje prekážku, ktorú musia zdolať pri rozvoji vlastnej individuality. Christian/ová, B. *Trajectories of...*, 1985, s. 240.

[14] Autorka trvá na písaní svojho mena malými písmenami.

womanistickej spisby[15] v zbierke esejí Alice Walker/ovej *Pri hľadaní záhrad našich matiek* (In Search of Our Mother´s Gardens, Womanist Prose, 1984).

Walker/ová uplatňuje pojem matrilineárnej dedičnej postupnosti aj v inej kontextuálnej realite. V okruhu osobných životných vzorov výrazom *matka* (mother) označuje vlastné príbuzné a členky komunity. V oblasti literárnej histórie *pramatkami* (literary foremothers) pomenúva svoje literárne predchodkyne Z. N. Hurston/ovú, A. Petry/ovú, N. Larsen/ovú, J. R. Fauset/ovú (Eagleton/ová, 1996, s. 39).

V nadväznosti na uvádzané typy matrilineárnych väzieb významnú úlohu v procese vytvárania ženského subjektu zohráva aj povedomie príslušnosti ku komunite poskytujúcej pocit zázemia „*bez zákrokov autority, závislosti, moci a útlaku zákonite pôsobiacich v matersko-dcérskych a žensko-mužských vzťahoch*“[16]. V afroamerickom kontexte je toto povedomie označované ako *sesterstvo* (*black sisterhood*). Pojem sesterstva zahŕňa okrem opisov a charakteristík blízkych osobných priateľstiev aj interpersonálne vzťahy[17], známe z prostredia cirkevných zborov, klubov, spolkov a rôznych spoločenských inštitúcií. Ich pôvod siaha do tých minulých období, počas ktorých predstavovali jediný možný spôsob fungovania sociálnych filiácií.

Navyše, ako uvádza autorka a kritička bell hooks/ová, aj samotné písanie afroamerických žien determinujú kultúrne, národné a rodinné väzby vychádzajúce z komunity.[18] Je preto vcelku logické, že výrazné miesto v tvorbe súčasných afroamerických ženských spisovateliek i kritičiek zaberajú dve ústredné témy feministického diskurzu – téma materstva a téma sesterstva.

Špecifické tematické a metaforické paralely uplatňuje vo svojej tvorbe skupina autoriek glorifikujúcich materstvo, ale tiež celý rad tých predstaviteliek afroamerickej ženskej spisby, ktoré, spochybňujúc „*pretrvávajúcu definíciu ženy v americkej spoločnosti, najmä vo vzťahu k materstvu a sexualite*“[19], vytvárajú unikátnu literárnu

[15] Výraz má pôvod v černošskom ľudovom úsloví a reflektuje matkino hodnotenie dcéry, ktorá sa zaujíma o záležitosti starších v snahe správať sa ako dospelá žena: „*Správaš sa ženský, teda ako žena*“ („*You acting womanish, i. e., like a woman*“). In: Walker/ová, A. *In Search of Our Mother´s Gardens, Womanist Prose,* 1984, s. xi (prel. KF). V súčasnej feministickej teórii sa pojem *womanists* používa na označenie žien-feministiek rôznej farby pleti (niekedy iba afroamerických žien). Womanizmus je odnožou feminizmu, ktorý skúma špecifickosť reality afroamerických žien. Keďže v slovenčine neexistujú vhodné pojmové ekvivalenty, uprednostňujem zatiaľ málo používané pojmy *womanistický*, *womanizmus, womanistická próza.*

[16] Bassin/ová, D., Honey/ová, M., Mahrer/ová-Caplan/ová, M. *Representations of Motherhood,* 1994, s. 8 (prel. KF).

[17] V európskej feministickej teórii sa pre označenie blízkeho vzťahu žien používa aj termín *affidamento* odvodený od talianskeho slovesa *affidarsi* – zdôveriť sa.

[18] Voľne z besedy s autorkou pri prezentácii jej autobiografie v Cambridgi, v štáte Massachussets, USA, 1998.

[19] Christian/ová, B. Trajectories of Self-Definition: Placing Contemporary Afro-American Women´s Fiction. In: Pryse/ová, M., Spillers/ová, H. J. *Conjuring. Black Women, Fiction and Literary Tradition*, 1985, s. 242 (prel. KF).

tradíciu, v rámci ktorej sa nevyhýbajú ani motívom tabuizovanej telesnej emancipácie ženského subjektu[20]. Z nich najvýraznejšou osobnosťou je Toni Morrison/ová, ktorá svojou mnohovrstvovou prozaickou i teoreticko-esejistickou tvorbou výrazne ovplyvnila charakter vývinu a smerovanie afroamerickej ženskej literatúry. Ústrednou témou monografie je problematika materských a sesterských vzťahov v prozaickej tvorbe tejto autorky.

Metódou interpretačnej explikácie cez prizmu feministickej literárnej kritiky poukazujem na spôsob, akým autorka literárne stvárňuje segmenty vybrané z reality afroamerických žien v problémových interpersonálnych (medzirasových a interkultúrnych) vzťahoch v rámci dvoch ústredných tém feministického diskurzu:

- *materstvo* v okruhu vzťahov biologických, náhradných, adoptívnych matiek a ich detí (vzťahy matka – dcéra; matka – syn) a
- *sesterstvo*, ktorým označujeme skupiny vzťahov a zväzkov ženských subjektov (pokrvné sestry, priateľky, členky regionálnych, spoločenských, náboženských a iných komunít)[21].

Monografia pozostáva z 9 kapitol. Úvod tvorí stručný prehľad o výskumoch problematiky v oblasti afroamerickej ženskej literatúry. V rámci neho zameriavam pozornosť na proces nástupu afroamerických spisovateliek na literárnu scénu a postupné prenikanie tém materstva a sesterstva do tvorby afroamerických autoriek a feministického literárnovedného diskurzu. V prvej kapitole predstavujem Toni Morrison/ovú v kultúrno-spoločenskom a literárnokritickom kontexte súčasného diania v USA; naznačujem modelovanie zvolených tém a ich prezentáciu v autorkinej tvorbe z perspektívy feministickej literárnej kritiky. Teoreticko-metodologická kapitola obsahuje východiská, ciele a použité metódy literárnovedného výskumu. Tretia až deviata kapitola sú motivicky prepojené a predstavujú interpretačné bloky – analýzy siedmich románov – v chronologickom slede podľa roku vydania. Monografia neobsahuje rozbor autorkinho ôsmeho románu *Love* (Láska, 2003), lebo, ako poznamenáva O´Reilly/ová, *„na rozdiel od jej predchádzajúcich siedmich románov, v ktorých sú matky centrálnymi*

[20] Termín preberám od E. Farkašovej. In: Farkašová, E. *Historické premeny obrazov žien*…, 2000, s. 155.

[21] V diskurze súčasnej feministickej kritiky v oblasti interpersonálnych vzťahov predstavujú lesbické vzťahy žien špecifickú skupinu. Táto problematika však presahuje rámec publikácie; jej dominantou sú totiž vzťahy žien mimo danú oblasť. Hoci Morrison/ová sa tejto tematike explicitne vo svojej tvorbe nevenuje, niektoré kritičky zaradili jej román *Sula* do kategórie lesbických románov. B. Smith/ová napr. poznamenáva: *„Aj napriek zjavnej heterosexualite ženských postáv som pri opakovanom čítaní Suly zistila, že funguje ako lesbický román, nielen pre vášnivé priateľstvo Suly a Nely, ale aj pre trvale kritický postoj Morrison/ovej voči heterosexuálnym inštitúciám (vzťahy muž – žena, manželstvo a rodina).* Smith/ová, B. *Toward*…, 1982, s. 165 (prel. KF).

postavami a v ktorých materinská starostlivosť a materská láska sú integrálnymi súčasťami témy a zápletky, v románe Láska je málo materských postáv a iba niekoľko opisov, resp. reflexií týkajúcich sa materinskej skúsenosti alebo jej významu.“[22] V závere monografie sumarizujem výsledky, ku ktorým som sa dopracovala.

Poznámky k jednotlivým kapitolám obsahujú odkazy na použitý faktografický (historický, sociologický a antropologický) materiál, bibliografické údaje k uvádzaným citáciám a niekoľko sekundárnych údajov či úvah.

[22] O´Reilly/ová, A. *Toni Morrison and Motherhood*... 2004, s. 175 (prel. KF).

1
TONI MORRISON/OVÁ V KONTEXTE DOBOVÉHO LITERÁRNEHO A KULTÚRNO-SPOLOČENSKÉHO DIANIA V USA

Toni Morrison/ová (Chloe[1] Anthony Wofford/ová, narodená 18. 2. 1931 v Loraine, štát Ohio) má významný podiel na zviditeľňovaní a popularizácii tvorby afroamerických autoriek. Ako redaktorka vydavateľstva Random House, v ktorom pôsobila 18 rokov, začína v sedemdesiatych rokoch 20. storočia popri dielach mužských afrických, karibských a afroamerických autorov, napr. životopis Muhammada Aliho a prózy Andrewa Younga, Leona Forresta a i., aktívne podporovať vydávanie diel ženských autoriek, ako Gayl Jones/ová, June Jordan/ová, Toni Cade Bambara/ová, Lucille Clifton/ová a Angela Davis/ová.

V tomto období vzbudzuje pozornosť odbornej verejnosti aj ako autorka prozaickej prvotiny *Najmodrejšie oči* (The Bluest Eye, 1970), v ktorej novátorsky tematizuje tragickú černošskú realitu v USA, videnú cez prizmu ženského pohľadu. Autorkine ďalšie romány *Sula* (Sula, 1973*)* a *Pieseň o Šalamúnovi* (Song of Solomon, 1977) sa stretávajú s priaznivými ohlasmi u kritikov i čitateľskej verejnosti a samotná Morrison/ová sa podľa vlastných slov začína považovať za spisovateľku[2]. Úspešným pokračovaním jej tvorby je román *Návnada* (Tar Baby, 1981) a román *Milovaná* (Beloved, 1987), za ktorý v roku 1988 získava Pulitzerovu cenu. Pred jej udelením *New York Times Book Review* z 24. 1. 1988 zverejňuje petíciu 48 afroamerických spisovateľov, ktorou vyjadrujú nesúhlas so skutočnosťou, že ich kolegyni nebola udelená Národná knižná cena. Ralph Ellison sa k ich vyhláseniu nepridá. Zdôvodňuje to konštatovaním, že autorka Morrison/ovej kvalít to nepotrebuje, čím prorocky „predpovedá" jej úspechy pri získavaní ďalších ocenení. Z nich nesporne najvýznamnejším je udelenie Nobelovej ceny za literatúru v roku 1993 ako prvej afroamerickej autorke vôbec a od udelenia ceny Johnovi Steinbeckovi (1962) aj prvej rodenej Američanke.

[1] Počas štúdia na Howardovej univerzite si T. Morrison/ová svoje krstné meno zmenila na Toni. Christian/ová, B. *Layered Rhythms…*, 1994, s. 165.

[2] Neustadt/ová, K. *The Visits of the Writers…*, 1994, s. 88. Ako prvá afroamerická autorka sa v marci 1981 objavila aj na titulnej strane časopisu *Newsweek*.

Morrison/ová, pôsobiaca na Princetonskej univerzite (od roku 1989 ako *Robert Goheen Professor*) v oddelení afroamerických štúdií a tvorivého písania, patrí medzi najprominentnejšie predstaviteľky americkej národnej kultúry. Pravidelne sa zúčastňuje na prestížnych zasadnutiach vrcholných politických činiteľov a vydavateľstiev, hosťuje a prednáša na univerzitách doma i v zahraničí, je nositeľkou viacerých čestných doktorátov, členkou významných komisií a výborov.

Čitateľské podujatia masovejšieho charakteru, ako sú prezentácie autorkiných diel a následné besedy, pri ktorých sa zapĺňajú aj veľkokapacitné sály amerických veľkomiest, sprevádzajú nadšené ovácie. V USA azda neexistuje autorka, ktorej nové dielo sa očakáva s takým veľkým záujmom a napätím, ako to bolo naposledy v októbri 2003 pri vydaní zatiaľ ostatného románu *Láska* (Love).

Nemalú úlohu pri popularizácii autorkinej prozaickej tvorby v poslednom desaťročí zohrala známa afroamerická moderátorka populárnej televíznej talkshow Oprah Winfrey/ová. Vo svojom Knižnom klube predstavila romány *Najmodrejšie oči, Pieseň o Šalamúnovi, Raj* a *Sula* a vo vlastnej spoločnosti HARPO realizovala výrobu sfilmovanej verzie románu *Milovaná* (scénar Akosua Busia, réžia Jonathan Demme, 1998), v ktorej stvárňuje titulnú postavu otrokyne Sethe. Tieto fakty uvádzam preto, lebo podľa môjho názoru istým spôsobom prispievajú k charakteristickému americkému fenoménu – nezriedka sa náročné diela tzv. *vysokej kultúry* dostávajú do povedomia širokej verejnosti práve prostredníctvom elektronických médií, resp. prostriedkov masovej kultúry. Dôsledkom toho sa v spoločnosti vytvára druh „módnej vlny“, keď sa doslova „patrí“ diskutovať o danom diele, čo následne vedie k takmer celonárodným diskusiám prostredníctvom internetu, publikovania rozhovorov s autorom či s autorkou v populárnych časopisoch, televíznych programoch a rozhlasových reláciách.

Zvýšený záujem o afroamerickú históriu a kultúru (datovaný najmä od vydania románu *Milovaná*, ktorý sa stal *„přímo kultovním textem radikalizované akademické komunity“*[3]) je podľa môjho názoru dôkazom toho, že umelecko-estetické hodnoty a humánny étos autorkinho prozaického diela majú presah aj do ďalších oblastí**.** Tento proces hodnotím kladne, ale zároveň chápem autorkinu „nespokojnosť“ so skutočnosťou, že väčšina otázok, ktoré pri stretnutiach s čitateľmi dostáva, má antropologický, sociologický alebo politický charakter, a teda sa bezprostredne nedotýka literárnych aspektov jej autorských výpovedí (Gray, 1998, s. 1).

[3] Morrison/ová, T. *Šalamounova píseň*. Prel. H. Žantovská. Doslov J. Jařab. 2002, s. 351.

Okrem tvorivých aktivít v umeleckej sfére, ale aj v iných oblastiach sa Morrison/ová zo svojej prestížnej pozície verejne známej osobnosti (a istým spôsobom celebrity), vplyvnej intelektuálky a charizmatickej osobnosti s obdivuhodnou zaangažovanosťou vyjadruje aj k problémom súčasného kultúrno-spoločenského a politického života v USA. Z nedávnej minulosti sú známe najmä jej postoje k prípadom sudcu Clarenca Thomasa a Anity Hillovej, O. J. Simpsona a *impeachmentu* bývalého prezidenta USA Billa Clintona.

Ako autorka upútala Morrison/ová pozornosť čitateľskej verejnosti predovšetkým svojou vnímavosťou k ťaživým problémom vlastného národa (napr. vplyv otroctva na americkú spoločnosť), ktoré zhrnula vo svojom umeleckom vyznaní z pohľadu afroamerickej ženy. Súčasný akademický diskurz (americký i inonárodný) sa dielu tejto prozaičky venuje naozaj intenzívne; niektorí kritici hovoria dokonca o „morrisonovskom priemysle". Nespočetné zmienky v dobových literárnokritických i recenzných ohlasoch a široké spektrum prístupov logicky predznamenávajú rôznorodosť názorov týkajúcich sa zaradenia jej tvorby do kontextu súčasnej americkej a svetovej prózy.

Henry Louis Gates Jr. charakterizuje Morrison/ovú ako predstaviteľku magického naturalizmu.[4] Ona sama priznáva, že juhoamerickí spisovatelia (G. Márquez, M. Á. Asturias a i.) patria k jej obľúbeným autorom; ich bezprostredný vplyv na vlastnú tvorbu však vylučuje, brániac sa zaraďovaniu k skupine predstaviteľov magického realizmu. Brooke Allen/ovej nazýva autorku symbolistkou v tradíciách E. O´Neila a R. Ellisona;[5] podľa Lindy Krumholz/ovej „... *Morrison/ová uplatňuje techniky modernistických románov, akými sú fragmentácia zápletky a zmena rozprávača, aby prinútila čitateľa k aktívnej konštrukcii interpretačného rámca*"[6]. Philip Page, s ktorého názorom sa stotožňujem, však tvrdí: „*Morrison/ovej romány – vrátane zvyčajne riskantných situácií, v ktorých sa jej postavy nachádzajú, spletitosť jej narácií a úloha čitateľa, ku ktorej je pozvaný – sú typicky postmodernistické, americké a afroamerické*."[7]

Oprávnenosť uvedenej klasifikácie zdôrazňuje aj skutočnosť, že autorka fiktívny svet svojich próz okrem originálnych kompozičných postupov (bohatá fabulácia, esteticky účinná alternácia príbehov, absencia časovej postupnosti, časté využívanie retrospektívy) ozvláštňuje poetickým čarom príbehov, aplikáciou fantastických dejov, využívaním prvkov grotesky, irónie a vytváraním vlastných mýtických štruktúr a hrdinov.

---

[4] Gates, H. L Jr., Appiah, K. A., ed. *Toni Morrison...,* 1993, s. ix.
[5] Allen/ová, B. The Promised Land. In: *New York Times Book Review*, 1998, s. 2.
[6] Krumholz/ová, L. *The Ghosts of Slavery*, 1992, s. 396 (prel KF).
[7] Page, P. *Dangerous Freedom...,* 1995, s. 34 (prel. KF).

V prozaičkinej tematickej orientácii sú zjavné inšpirácie v pôvodných zdrojoch afroamerickej orálnej slovesnosti (africké mýty, ľudové anekdoty a múdrosti, povery, bájky, detské riekanky a piesne, alúzie na rozprávania otrokov) a rodinných rituálov a zvyklostí (Harris/ová, 1991, s. 7). Korene tvorivého prístupu pramenia predovšetkým z príbehov sprostredkovaných rodičmi, prarodičmi a členmi komunity,[8] v ktorých dominovali povery, vykladanie snov a symbolov, viera v nadprirodzené sily a existenciu iných svetov.

Afroamerickí mužskí autori (napr. R. Ellison, R. Wright a iní) vo svojej tvorbe reflektujú vo väčšine prípadov osudy a boj jednotlivca (West in Russel, 1998, s. 229); Morrison/ovej chápanie identity subjektu je oproti nim jednoznačne „... *zakotveno v komunitě, nikoli v individualizmu*"[9]. Vyplýva to aj zo skutočnosti, že komunálnu kvalitu afroamerického života autorka vnímala cez priestor mimo domova – v štvrti, v ktorej sa ľudia navzájom poznali, kde „*...každá žena na ulici mohla vychovávať všetky deti*"[10] a kde bolo možné „... *plakať medzi ľuďmi, ktorí tiež plakali a ktorým ste mohli veriť, že vám pomôžu*"[11].

Mnohorakosť uvádzaných vplyvov a následná kultivácia zdedených hodnôt a talentu našla odozvu v spisovateľkinej tvorbe, v ktorej ich so špecifickým zmyslom pre pôsobivé prepojenie reálneho a fantazijno-magického sveta sugestívne pretavuje do emotívne silných románových príbehov. Jej kroniky malomestského černošského života charakterizuje hlboký psychologický ponor do zložitostí prežívania afroamerickej reality v majoritnej bielej spoločnosti.

Spôsob autorkinej práce s témou – podľa jej slov – je vo všetkých románoch podobný. Inšpiruje ju „*...fráza, obraz, slovo alebo gesto,*"[12] pri spracovaní ktorých uplatňuje pamäť a vlastné tvorivé imaginatívne a kompozičné schopnosti: „*Pamäť (uvážlivý akt uchovávania si v pamäti) je formou silnej tvorivosti. Mojou snahou nie je*

[8] Dobrými zdrojmi biografických údajov sú najmä publikácie: 1. Samuels/ová, W. D., Hudson/ová-Weems/ová, C. *Toni Morrison...,* 1990; 2. Taylor-Guthrie/ová, D., ed. *Conversations with Toni Morrison...,* 1994; 3. Jones/ová, B. W., Vinson/ová, A. L. *The World of Toni Morrison...,* 1985.

[9] Morris/ová, P. *Literatura a feminismus...,* 2000, s. 192.

[10] Stepto, R. *Intimate Things in Place*..., 1977, s. 473 – 489. In: Taylor/ová-Guthrie/ová, D., ed. *Conversations...,* 1994, s. 11 (prel. KF).

[11] Ruas, Ch. Toni Morrison. From *Conversations with American Writers*..., 1984, s. 215 – 243. In: Taylor/ová-Guthrie/ová, ed. *Conversations...,* 1994, s. 116 (prel. KF).

[12] Bakerman/ová, J. *The Seams Can´t Show*..., 1978, s. 56 – 60. In: Taylor/ová-Guthrie/ová, D. ed. *Conversations with Toni Morrison,* 1994, s. 35 (prel. KF).

zisťovať, ako to naozaj bolo – toto je výskum. Ide mi skôr o to, dôkladne sa venovať spôsobu, ako sa to objavilo a prečo sa to objavilo práve týmto konkrétnym spôsobom.“[13]

K významným príznakovým vlastnostiam Morrison/ovej prózy patria taktiež fragmentované príbehy a otvorené závery, ktoré predpokladajú nielen percepčnú pripravenosť recipienta/recipientky, ale aj jeho/jej ústretovosť k predkladanej palete možností dotvárania príbehov a ich následných interpretácií. Samotná autorka k tomu uvádza: „*Čitateľ dodáva emócie. Dodáva dokonca farbu, zvuk. Môj jazyk musí mať prázdne miesta a medzery, aby čitateľ mohol do neho vstupovať*.“[14] Názorným príkladom takéhoto postupu je úvodná, celkove jedna z najpôsobivejších scén v románe *Raj*: „*Bílou dívku zastřelí jako první. S ostatními si můžou dát na čas. Není žádný spěch. Jsou sedmnáct mil od města a devadesát mil okolo žádné další není. V konventu bude spousta míst, kde se dá dobře schovat, ale oni mají čas a den teprve začal*.“ (RJ, s. 9) Uvedený spôsob prezentácie vychádza taktiež z autorkinho silného nesúhlasu so všeobecne stereotypným posudzovaním konania „inej“[15] (nie majoritnej) skupiny obyvateľstva. Preto svoj úmysel explicitne neurčovať rasu jednotlivých obyvateliek kláštora ozrejmuje okrem úvodnej vety takto: „*Chcela som, aby čitatelia uvažovali o rase týchto dievčat, až kým nepochopia, že na tom vôbec nezáleží* (...) *Chcem odradiť ľudí čítať literatúru takýmto spôsobom.* (...) *Rasa je najmenej spoľahlivou informáciou, akú o niekom môžete mať. Je to reálna informácia, ale nepovie vám takmer nič.*“[16]

V inej rovine, pri zohľadňovaní špecifickosti a dynamiky rodu a príslušnosti svojich protagonistiek k skupinám v rámci spoločensko-historického kontextu, Morrison/ová pristupuje k aplikácii židovsko-kresťanských tradícií (využívanie biblických symbolov) a ku kritike západných mýtov. Do centra pozornosti stavia napr. deštruktívny vplyv mýtu bielej ženskej krásy na autonómnu realitu života jednotlivcov a černošských komunít (Hill/ová Collins/ová, 1990, s. 80).

Autorkina tvorba je však predovšetkým úzko spätá s históriou vlastného národa. Pozorného recipienta/recipientku upúta schopnosť vypovedať o životných pocitoch, zápasoch a osudoch Afroameričanov, reflektujúcich mnohorozmernosť skúseností z rôznych období. Bez uvádzania podrobnej historiografie, s nevšednou invenciou (alúzie

---

[13]Morrison/ová, T. Memory, Creation, and Writing. In: *Thought* 1984, zv. 59. s. 385 (prel. KF). Ide o známu esej, v ktorej autorka objasňuje princípy svojho písania, poukazujúc na to, akú úlohu v jej tvorbe hrá pamäť, estetika *Black art* a samotní čitatelia.

[14] „The reader supplies the emotions. The reader supplies even some of the color, some of the sound. My language has to have holes and spaces so the reader can come into it“. In: Tate/ová, C. From Toni Morrison..., 1983, s. 117 – 131; In: Taylor/ová-Guthrie/ová, D., ed. Conversations with Toni Morrison, 1994, s. 164 (prel. KF).

[15] Angl. *the other*.

[16] Gray, P. Paradise Found, In: *TIME,* 19. 1. 1998. s. 1 (prel. KF).

na historické udalosti a osobnosti) imaginatívne oživuje a v celej komplexnosti zhodnocuje afroamerickú históriu, jej vplyv na život súčasných generácií a význam pre budúce pokolenia.

Takéto hodnotenie získame pri skúmaní pozadia dejinných udalostí, ktoré Morrison/ová vo svojej tvorbe tematizuje. Ide o plavbu otrokov z Afriky do Ameriky, tzv. Cestu uprostred[17] v 17. stor., „rekonštrukciu" (1865 – 1877), vznik černošských miest (19. stor.), obdobie platnosti segregačných zákonov od konca 19. stor. (zákony Jima Crowa), migrácie černošského obyvateľstva z vidieckeho Juhu do miest na Severe (30. – 60. roky 20. stor.) a obdobie hnutí za občianske práva (60. a 70. roky 20. stor.). Epickým spracovaním príznačných reálií vo svojej tvorbe tematizuje život afroamerických komunít v širokom spektre rodinných a komunitných vzťahov, poznačených už spomínaným tzv. vnútorným rasizmom i konfrontáciami s bielou väčšinovou spoločnosťou. V dôsledku týchto interakcií dochádza v živote jej literárnych postáv k spojivám, ktoré vo väčšine prípadov majú tragické následky (Pauline a biela rodina Fisherovcov v *Najmodrejších očiach*; Ondine, Sydney a Valerián v *Návnade*; Vera a černošský sluha v Jazze).

Aj keď témy románov charakterizuje rôznorodosť, každá z nich sa dotýka zákonitých zložiek bytia žien. Okrem tematickej konštanty *materstva* vzájomne prepojenej s témou *sesterstva*, ktorým v publikácii venujem najväčšiu pozornosť, sa Morrison/ovej prózy sústreďujú aj na ďalšie okruhy ľudskej a spoločenskej existencie – zmysel bytia, vnútorná vzbura jednotlivca, hľadanie a vytváranie osobnej identity, problémy separácie od afrických a afroamerických koreňov, resp. prežitie podmienené uchovávaním tradícií. Výrazným je jej skúmanie fenoménu lásky vo všetkých podobách, boj dobra a zla, napäté spolužitie jednotlivcov a komunít a i. Ako sama poznamenáva – zaujíma ju „... *ako vychovávajú mužov, v akých vzájomných vzťahoch existujú ženy, ako sme schopní milovať, ako udržiavame rovnováhu medzi politickými a osobnými vplyvmi, kto v istých situáciách prežíva a kto nie, a najmä ako sa tieto a ďalšie univerzálne problémy dotýkajú Afroameričanov.*"[18]

Recepcia autorkinej tvorby odbornou kritikou je pozitívna aj napriek hodnoteniam niekoľkých literárnych vedcov, ktorí jej vyčítajú pesimizmus a nihilizmus a jej románom

[17] Angl. *Middle Passage*, česky preklad *Cesta uprostřed* preberám podľa Thomasa L. Purvisa. In: Purvis, T. L. *Encyklopedie dějin USA...,* 1999, s. 72 (prel. V. Marek).

[18] „*I am interested in how men are educated, how women relate to each other, how we are able to love, how we balance political and personal forces, who survives in certain situations and who doesn't and, specifically, how these and other universal issues relate to African-Americans*." Toni Morrison/ová in: Micucci/ová, D. *An Inspired Life*…, 1992, sec 6. 3. In: Taylor/ová-Guthrie/ová, D. ed. *Conversations with Toni Morrison*, 1994, s. 278 (prel. KF).

prideľujú prívlastky „... *excentrické, enigmatické, záhadné alebo neurčité*.“[19] Morrison/ová si je tiež plne vedomá „... *obozretnosti, opatrnosti, námietok a nedorozumení*“[20] jednak zo strany posudzovateľov svojho diela, ale aj širšej verejnosti.[21] Vzácna zhoda názorov však panuje pri hodnotení autorkiných imaginatívnych schopností, rozprávačského majstrovstva (nezriedka prirovnávané k Hemingwayovmu spôsobu narácie) a jazyka čerpajúceho z ústnych tradícií černošskej angličtiny (*Black English*) – bohatej na originálne ustálené spojenia –, v ktorej zaznieva melodickosť bluesu a džezu.

Pozornosti odbornej verejnosti sa tešia aj Morrison/ovej ďalšie tvorivé prejavy. Upútala prácami teoretického charakteru (komentáre, literárnokritické eseje a neumelecké texty), v ktorých kriticky uvažuje o afroamerickej prítomnosti v americkej literatúre a histórii. Okrem tvorby pre dospelých autorka v ostatnom období upriamuje svoju pozornosť aj na detského čitateľa. Spolu so synom Sladeom Morrisonom vydala dva samostatné tituly a tri z plánovaných šiestich častí prepracovaných Ezopových bájok.[22]

Fenomén Morrison/ová je predmetom nespočetného množstva diskusií, článkov, dizertačných prác (napr. k 31. 1. 1999 v americkej univerzitnej databáze *Dissertation Abstracts* bolo k autorkinmu dielu spracovaných 297 dizertačných prác!), kapitol v literárnokritických prácach a množstva samostatných odborných publikácií[23] i dokumentárneho filmu.[24] Mnoho autorov literárnovedných prác v rámci komparatívnej literárnej vedy porovnáva jej diela s tvorbou W. Faulknera, V. Woolf/ovej, M. Twaina, N. Hawthorna a i.

---

[19] Harding/ová, W., Martin/ová, J. *A World of Difference...,* 1994, s. 1 (prel. KF).

[20] Porov.: 1. Dreifus/ová, C. *Chloe Wofford Talks about Toni Morrison,* 1994, s. 73; 2. Crouch, S. *Aunt Medea*, 1987, s. 38 – 43. Crouch bol tiež jedným zo skupiny afroamerických kritikov, ktorí považovali udelenie Nobelovej ceny autorke za „*triumf politickej správnosti (political correctness), podporu spisovateľke z marginalizovanej kultúry, ktorá vyhovuje vkusu dominantnej kultúry*“. In: Peach, L. *Macmillan...,* 1995, s. 10 (prel. KF).

[21] V poslednom období v súvislosti so zaraďovaním autorkiných diel do učebných plánov sa objavili výhrady učiteľov voči istému druhu cenzúry zo strany tvorcov predpisov o schvaľovaní učebníc a rodičovských dozorných výborov. Voľne podľa materiálu z Tretej bienálnej konferencie *Toni Morrison and the Politics of Learning* konanej v dňoch 26. – 29. 6. 2003 vo Washingtone, D. C.

[22] Morrison/ová, T., Morrison, S. *The Big Box*, 2002; –, *The Book of Mean People,* 2002; –, *Who´s Got Game? The Ant or the Grasshopper?*, 2003; – , *Who´s Got Game? The Lion or the Mouse?* 2003; – , *Who´s Got Game? The Poppy or the Snake?*, 2004.

[23] Nateraz ostatnými dielami zaoberajúcimi sa autorkou a jej dielom sú: 1. Beaulieu/ová, E. A. *The Toni Morrison Encyklopedia,* 2003; 2. O´Reilly/ová, A. *Toni Morrison and Motherhood: A Politics of the Heart*, 2004.

[24] PBS séria *Writers in America*.

O prozaičkinom naozaj výnimočnom postavení v kontexte súčasnej americkej literatúry svedčí aj počet konferencií venovaných jej tvorbe. *Spoločnosť Toni Morrison/ovej* (Toni Morrison Society) doteraz usporiadala štyri bienálne konferencie:

– *Toni Morrison/ová a americký Juh* (Toni Morrison and the American South); september 1998, Atlanta (Georgia);
– *Toni Morrison/ová a význam domova* (Toni Morrison and The Meanings of Home); september 2000, Loraine (Ohio);
– *Toni Morrison/ová a spôsoby učenia/sa* (Toni Morrison and the Politics of Learning) spojená so slávnostným galavečerom pri príležitosti 10. výročia udelenia Nobelovej ceny za literatúru; jún 2003, Washington D. C.;
– *Toni Morrison/ová a miesta pamäti* (Toni Morrison and Sites of Memory); júl 2005, Cincinnati (Ohio). V čase trvania konferencie sa uskutočnila aj celosvetová premiéra opery *Margaret Garner* skomponovanej podľa románu *Milovaná* (libreto: Toni Morrison/ová, hudba: Richard Danielpour).

Umelecká úroveň autorkinej osobitej tvorby a neutíchajúci záujem o ňu – v USA i v zahraničí – je nesporným dôkazom toho, že Toni Morrison/ovú môžeme už v súčasnosti radiť medzi predstaviteľky literatúry kánonického štatútu.

1.1 Modelovanie témy materstva a témy sesterstva v románovej tvorbe Toni Morrison/ovej z perspektívy feministickej literárnej kritiky

„V ženách je vždycky více či méně matka, která napravuje a živí a vzdoruje odloučení, síla, která nedovolí, aby ji někdo přerušil a která naopak sama vyráží dech zákonům.“ - Cixous/ová -

„Príťažlivosť sesterstva zahŕňa blízke, stále a empatické vzťahy medzi ženami, ktoré sa združujú a navzájom si pomáhajú bez zákrokov autority, závislosti, moci a útlaku zákonite pôsobiacich v matersko-dcérskych a žensko-mužských vzťahoch.“ - Bassin/ová -

Tvorbu Toni Morrison/ovej z pohľadu súčasného feministického literárnovedného výskumu charakterizuje prezentácia obchádzaných, resp. tabuizovaných tém z intímnych sfér rodinného života, materstva a ženských interpersonálnych vzťahov v spoločnosti, v ktorej „*... rasová dominácia a ekonomické vykorisťovanie zásadným spôsobom formujú materinský kontext nielen etnických žien v USA, ale celkove všetkých žien.*“[25] Materstvo afroamerických žien, ktoré nie je iba „*... diskrétnou stránkou ženskej skúsenosti, ale reguluje sociálne a psychologické procesy odvodené od vzájomného prenikania rasy a rodu*“[26], determinuje Morrison/ovej prístup k uvedeným témam. Pri prezentácii vnútorného dramatizmu vnímania a prežívania materskej skúsenosti a lásky autorka zúročuje vlastné poznanie černošskej ženy-matky, ako o tom svedčia jej početné vyjadrenia v úvahách, rozhovoroch a esejach.[27]

Protagonistkami jej románov sú presvedčivo zobrazené, psychologicky zložité postavy afroamerických žien každého veku z pomerne širokej vrstvy obyvateľstva, fungujúce v nesentimentálne drsnej a cynickej realite. Najmä ženy v rolách matiek, ktoré sú marginalizované spoločnosťou a fungujú v medzných situáciách a problémových interpersonálnych vzťahoch, majú v Morrison/ovej próze špecifické, nezriedka ambivalentné postavenie. Tu sa stotožňujem s O´Reilly/ovej názorom, že: „*Morrisonová*

[25] Hill/ová Collins/ová, P. *Shifting the Center...,* 1994, s. 56 (prel. KF).
[26] Lewis/ová, D. *Myth of Motherhood and Power*, 1992, s. 36 (prel. KF).
[27] Podľa vlastných slov materstvo chápala ako „*oslobodzujúce,* (...) *pretože požiadavky detí na mňa boli veci, ktoré dovtedy odo mňa nik nepožadoval. Byť dobrou manažérkou. Mať zmysel pre humor* (...). *Nezaujímali ich veci, ktoré zaujímajú iných ľudí, ako napr. čo mám na sebe a či som zmyselná. Všetko toto išlo bokom* (...). *Mohla som byť nielen sama sebou – nech to bolo v čomkoľvek –, ale niekto ma takú aj naozaj potreboval.*“ In: Moyers, B. *A Conversation with Toni Morrison*, 1994, s. 270 (prel. KF). Do čias, kým nepublikovala tri romány, neodvážila sa nazývať samu seba spisovateľkou; podľa vlastných slov bola „*matkou, ktorá píše*“ In: Neustadt/ová, K. *The Visits of the Writers...,* 1980, s. 2 – 5; In: Taylor/ová-Guthrie/ová, D. ed., *Conversations with Toni Morrison,* 1994, s. 88 (prel. KF).

definuje materskú prax ako politický po/čin“[28], realizovaný v disproporčných polohách alternatívnych viacgeneračných rodinných štruktúr (Pilát – Reba – Hagar v románe *Pieseň o Šalamúnovi*; Eva Peaceová – Hana – Sula v románe *Sula*; skupina žien žijúca v kláštore v románe *Raj*).

Autorka vo svojej tvorbe prezentuje ako netradičný aj jeden z hlavných prvkov postmoderného diskurzu materstva – v mýtoch hojne idealizovaný vzťah matka – dcéra. Potvrdením platnosti tézy Rich/ovej, že „... *nič v ľudskej povahe nerezonuje zaťažením viac, ako plynutie energie medzi dvoma fyzicky rovnakými telami*“[29], je Morrison/ovej tvorivý prístup pri zobrazovaní ambivalentného fungovania väzby, ktorá závažným spôsobom ovplyvňuje proces vývoja ženskej identity.

Súčasťou afroamerickej kultúrnej tradície je teória, že „... *dievča sa musí naučiť byť dcérou, inak sa nenaučí byť ženou*.“[30] Zobrazovanie narušených vzťahov, resp. nefungujúcej symbiózy, medzi matkou a dcérou, príp. tetou (náhradná matka) a neterou preto chápem ako súčasť autorkinej umeleckej stratégie uplatňovať kritický postoj voči tým postavám matiek, resp. náhradných matiek, ktoré vlastným životným príkladom neovplyvnia život svojich dcér (neterí) do takej miery, aby u nich mohlo dôjsť k funkčnej kontinuite generačného preberania ženských skúseností.

Zaujímavú variáciu takejto ne/nadväznosti nachádzame v románe *Pieseň o Šalamúnovi*, v ktorom Morrison/ová tematizuje netradičný vzťah dvoch matiek a dcér tvoriacich nekonformné ženské spoločenstvo. Zobrazením vzájomnej citovej naviazanosti trojice postáv, v ktorej sa vzťahy matka – dcéra prekrývajú s kategóriou sesterských vzťahov (dominantná Pilát vo vzťahu k dcére Rebe a vnučke Hagar; Reba vo vzťahu k dcére Hagar), prozaička reflektuje realitu netradičného ženského sveta. Silné vnútorné putá a prebytok lásky najmä zo strany starej matky paradoxne prispejú k Hagarinmu tragickému koncu.

Výrazne špecifickým je Morrison/ovej zobrazenie vzťahu matka – dcéra v románe *Milovaná*. Duch zavraždeného dieťaťa v podobe milovanej dcéry postupne ohrozuje matku túžiacu po realizácii materskej roly, prerušenej tragickými okolnosťami rodinnej skutočnosti v období otroctva.

---

[28] *„Morrison defines motherwork as a political enterprise that assumes as its central aim the empowerment of children.*“ In: O´Reilly/ová, A. *Toni Morrison and Motherhood..,* 2004. Preklad angl. výrazu *motherwork* preberám podľa slovenského prekladu príbuzného pojmu *mothering* = „materská prax“ od Z. Kiczkovej. *O myslení matiek. Fiktívny rozhovor Z. Kiczkovej a Sary Ruddick.* In: *Rozhovory...,*1998, s. 39 – 51.

[29] Rich/ová, A. *Of Woman Born...,* 1976, s. 243 (prel. KF).

[30] O myslení matiek. Fiktívny rozhovor Z. Kiczkovej a Sary Ruddick. In: *Rozhovory...,* 1998, s. 45.

Kolíznosť vzťahu Pauline k Pecole (*Najmodrejšie oči*) zdôrazňuje zobrazením matkinho nenávistného správania sa k dcére pre jej neatraktívny výzor. V tom istom románe na vzťahu pani McTeerovej (milujúcej, ale zďaleka nie ideálnej matky) k dcéram Claudii a Friede však autorka stvárňuje aj opačný vzťah, vychádzajúci z afrocentrického modelu vzťahu matrilineárnej dedičnej postupnosti.

V románe *Sula* autorka transformuje ústrednú konfiguráciu matka – dcéra na problémový fenomén u Nely (strata úcty k vlastnej matke v dôsledku jej ponižujúceho správania sa k bielemu sprievodcovi vo vlaku) a Suly (dôsledok matkinho priznania, že svoju dcéru nemiluje). Disharmonické vzťahy vo vzťahu matka – dcéra nachádzame pri postavách Patricie a Dovey v románe *Raj* (dcérine fyzické napadnutie matky), ale taktiež v typoch náhradného materstva (rovina vzťahov teta – neter) v románe *Návnada* (Jadine a Ondine) a *Jazz* (Dorcas a Alice).

Z hľadiska témy monografie je autorkin tvorivý prístup k motívu ne/materstva okrem uvedenej škály literárnych postáv žien-matiek evidentný aj v stvárneniach alternatívnych životných orientácií odkláňajúcich sa od tradičných modelov ženskosti. V tejto oblasti Morrison/ová kreuje protagonistky, ktoré – použijúc termín S. Rakúsa – charakterizuje „*ženská nematerinská orientácia*“[31]. V rámci nej postavy žien netúžia po materstve v jeho tradičnom chápaní ženskej realizácie, ale smerujú k alternatívnej sebarealizácii. Realizácia autonómie mimo konvenčného, patriarchálneho modelu, v prípadoch prezentovaných autorkou, však vedie k nebezpečnej seba/deštrukcii (Sula v rovnomennom románe; Jadine v románe *Návnada*). Špecifický typ alternatívnej životnej orientácie predstavujú aj sebauplatnenia žien v náhradných materských rolách (teta Jimmy v románe *Najmodrejšie oči*; Helenina stará matka v románe *Sula*; Ondine v románe *Návnada;* Alice v románe *Jazz;* Consolata v románe *Raj*).

Potvrdením tézy O´Reilly/ovej, že „... *Morrison/ová odhaľuje pohľad na černošské materstvo, ktoré sa v rámci materinskej identity a roly radikálne líši od materstva praktizovaného a predpisovaného v dominantnej kultúre*“[32], sú autorkine portréty afroamerických žien, nútených prekračovať hranice tradičných sociálnych rolí a zachádzať aj do tzv. neženských domén. Práve takýmto spôsobom sa Morrison/ovej darí vzdorovať „... *spoločensky vytvorenému portrétu idealizovanej černošskej matky, poukazujúc na základné nebezpečenstvo stereotypizácie, ktoré neguje a zatieňuje (alebo stavia do úzadia) individualitu černošských matiek.*“[33]

---

[31] Rakús, S. *Poetika prozaického textu*, 1995, s. 48.
[32] O´Reilly/ová, A. *Toni Morrison and Motherhood...,* 2004, s. 1 (prel. KF).
[33] Parvin/ová, G. *Revision of Motherhood...,* 1994, s. III. (prel. KF).

V reflexii ďalšieho rozmeru ženskej skúsenosti afroamerických žien – sesterstva – sústreďuje Morrison/ová svoju pozornosť na také typy vzťahov medzi ženskými subjektmi (pokrvné, komunitné), ktoré jej poskytujú aj ďalšie možnosti na zobrazenie ženských spoločenstiev.

Pri analýze prezentovaných vzťahov vychádzam zo slovného označenia pojmu *sesterstvo*, charakterizovaného feministickou literárnou kritikou ako jednu zo sfér blízkych vzťahov žien, ktoré nie sú založené na princípoch autority, závislosti a útlaku patriarchálneho systému (Bassin/ová, 1994, s. 8). Okrem sesterstva afroamerických protagonistiek si Morrison/ová všíma aj bolestivé aspekty a nepohodlné konfrontácie v oblastiach rasovo zmiešaných interpersonálnych vzťahov. Načrtnuté pokusy vytvárania afiliácií v „cudzej kultúre" sa však javia ako neproduktívne, často až deštruktívne (Pauline a biele dieťa v románe *Najmodrejšie oči,* Ondine a Margaret a Jadine v románe *Návnada*).

Morrison/ová, pohybujúc sa mimo prúdu autorov a autoriek zdôrazňujúcich „... *dôležitosť podpory pozitívnych obrazov černošských obyvateľov*"[34], vo svojej románovej realite pri zobrazovaní nedokonalých ženských subjektov (nevhodných do kategórií založených na konformných predstavách bielej rasistickej ideológie a kódoch tradičného materstva)[35] ponúka prenikavý ponor do (často tragicky ambivalentnej) ženskej psychiky. V mojom ponímaní ho nechápem len ako samoúčelné obohatenie obrazov ženskej skúsenosti, ale predovšetkým ako významný príspevok k rozšíreniu diskurzu materstva a sesterstva.

[34] Worsham/ová, F. C. *The Poetics of Matrilineage...,* 1996, s. 118 (prel. KF).
[35] Porov. napr. Frommovu charakteristiku materinskej lásky. In: Fromm, E. *Člověk a psychoanalýza*, 1967, s. 82.

2

TEORETICKÉ A METODOLOGICKÉ VÝCHODISKÁ

„Jen tehdy, bude-li se žena obracet psaním k ženám z pozice ženy a zvedne-li hozenou rukavici diskurzu ovládaného falem, upevní svou pozici jinde, než na míste, které jí vymezil symbol v symbolu, tedy v tichu. Jen tak vystoupí z pasti mlčení. Jen tak se nikomu nepodaří podstrčit jí domény, jako jsou okraj společnosti nebo harém."

- Cixous/ová -

Vzhľadom na literárnovedné zameranie monografie, v ktorej skúmam prozaickú tvorbu Toni Morrison/ovej, teoretické východiská a metodologický základ na vypracovanie analyticko-interpretačnej štúdie vychádzajú z aplikácie princípov feministickej literárnej kritiky,[1] ktorá je v úzkom vzťahu s hnutiami, reprezentujúcimi jej ideové východiská. Feministická literárna kritika sa zaoberá „*... tím, jakým způsobem pracují literární texty s rodovými identitami a diferencemi, jak je inscenují, travestují, jak se jim vyhýbají a jak pracují s diferenčním momentem rodu a textu*,"[2] pričom teoreticky čerpá z množstva rozdielnych kritických perspektív.[3]

Americká kritička Elaine Showalter/ová sformulovala základy feministickej literárnej kritiky v eseji *Pokus o feministickou poetiku* (Towards a Feminist Poetics, 1979)[4]. Člení ju na *feministické čítanie* (feminist critique), zaoberajúce sa ženou ako čitateľkou, a *gynokritiku* (la gynocritique, gynocritics), predmetom ktorej je rozbor literárnych útvarov

[1] S ohľadom na skutočnosť, že na Slovensku neexistuje v tejto oblasti zjednotené literárnovedné názvoslovie, používam termín *feministická literárna kritika* (z angl. feminist literary criticism). Tento termín sa nachádza aj v českom preklade publikácie Morris/ová, P. *Literatura a feminismus,* 2000, s. 189. V nemecky hovoriacich oblastiach prevláda pojem *feministická literárna veda* (feministische Literaturwissenschaft). In: Šebestová, I. *Ženská literatúra...,* 1999, s. 40; Porov. tiež definície: 1. E. Greber/ová „*feministické bádání v rámci literární vědy: 1. ženská studia, 2. feministická literární věda a 3. dekonstruktívní feminismus*." In: Greber/ová, E. 1992. cit. podľa Rippl/ová, G. *Feministická...,* 1999, s. 229; 2. E. Věšínovej (Kalivodovej) „*feministická literární teórie*". Věšínová, E. *Ženy v literatuře...,* 1997 – 98, s. 20.

[2] Greber/ová, E. 1992. cit. podľa Rippl/ová, G. *Feministická...,* 1999, s. 229.

[3] Ide predovšetkým o práce poštštrukturalisticky (Jaques Derrida), marxisticky (Michele Barret, Judith Newton/ová, Deborah Rosenfelt/ová, Juliet Mitchell/ová) a psychoanalyticky (Sigmund Freud, Jaques Lacan, Nancy Chodorow/ovej) orientovaných teoretikov a teoretičiek.

[4] Showalter/ová, E. *Pokus o feministickou poetiku...,* 1998, s. 216.

od ženských autoriek píšucich z perspektívy ženského subjektu (Showalter/ová, 1998, 210).[5]

V práci sledujem princípy *gynokritiky,* ktorá je „*... experimentální, s napojením na jiné přístupy feministického výzkumu*“[6], a preto plne vyhovuje zámerom vychádzajúcim z tézy, že ženské autorky „*... svět své imaginace vyjadřují pomocí jiných symbolů a metafor a že struktury, které používají, se utvářely na základě zdrojů a tradic odlišných od zdrojů a tradic spisovatelů mužů*“[7].

Stanovovanie kritérií feministickej literárnej kritiky, v rámci ktorej sa konštituovala aj afroamerická feministická literárna kritika, resp. womanistická kritika, nadväzujúce na teóriu E. Showalter/ovej, pokračovalo v 80. rokoch 20. stor. (Baker, 1991, s. 17). Väčšina polemík sa dotýkala aspektov konštituovania ženského subjektu a identity. V 90. rokoch intenzitu diskurzu v tejto oblasti výrazným spôsobom ovplyvnilo dielo Judith Butler/ovej *Trampoty s rodom* (Gender Trouble, 1990).[8] Zuzana Kiczková, parafrázujúc túto známu americkú feministickú filozofku, konštatuje: „*Butlerová* [sic] *si v doterajších diskusiách o inakosti ženskej identity všimla jeden dôležitý aspekt. Zakaždým, keď sa formuluje táto špecifická ženskosť, dá sa pozorovať odpor, rozštiepenie a rozplývanie vo vnútri, ktoré sa malo práve prostredníctvom formulácie spoločného prvku zjednotiť. Počiatkom 80. rokov bolo feministické ‚my‘ oprávnene napadnuté čiernymi ženami, ktoré tvrdili, že toto ‚my‘ bolo vždy biele*.“[9] Situácia sa však aj v tejto oblasti radikálne mení a súbežne narastá počet teoretických prác o afroamerickej literárnej tvorbe od afroamerických i bielych kritikov a kritičiek (Lennox/ová-Birch/ová, 1994, s. 3).[10] Navyše, objavujú sa aj trendy, ktoré charakterizuje

[5] Porov. aj definíciu M. Eagleton/ovej: „*Gynokritička sa venuje ženskej autorke a postave, rozvíja teórie a metodológie založené na ženskej skúsenosti, skúšobnom kameni autenticity. Gynokritička objavuje vo svojich autorkách a postavách porozumenie ženskej identity – pričom nepredpokladá, že autorky a hrdinky sú superženy, ale základný boj smeruje ku koherentnej identite, realizácii osobitosti a autonómie. Najpopulárnejší postup v gynokritickom čítaní je od reality k autorke, k čitateľke, k realite: existuje objektívna realita, ktorú autorka vníma a pravdivo popisuje vo svojom texte; čitateľka oceňuje platnosť textu a vzťahuje ho k pochopeniu vlastného života. V tejto paradigme autorka sa postava a čitateľka môžu zjednotiť v skúmaní toho, čo je ženské (female) – môžu dokonca uplatňovať kolektívnu identitu, my ženy*“. Eagleton/ová, M. *Feminist Literary Criticism*, 1991, s. 9 (prel. KF).

[6] Showalter/ová, E. *Pokus o feministickou poetiku...,* 1998, s. 217.

[7] Morris/ová, P. *Literatura a feminismus*, 2000, s. 67; Porov. tiež „*Pojem ženská próza neexistuje ako pomenovanie žánru. Jestvuje však niečo ako ženské videnie, vnímanie* (...), *a to sa prejavuje v témach, motívoch použitých metaforách, v poetike a v štruktúre literárnych diel vôbec.*“ Bátorová, M., Brynhildsvoll, K. eds. *Ženy a fjordy...,* 2001, s. 9.

[8] Butler/ová, J. *Trampoty s rodom. Feminizmus a podrývanie identity*. Prel. J. Juráňová, 2003.

[9] Kiczková, Z. *Jej inakosť, jej identita*...,1994, s. 20.

[10] Táto skutočnosť vedie občas k ostrejším polemikám v akademických kruhoch v USA. Pozri: Mayberry/ová, K. J. *White Feminists...,* 1994, s. A 48.

radikálnejší postoj a aktívnejšia účasť ďalších skupín kritičiek, napr. lesbické, čínsko-americké, mexicko-americké kritičky a kritičky z krajín tretieho sveta (Booker, 1996, s. 98).

V rozsiahlom komplexe literárnokritických polemík nachádzame množstvo prác zaoberajúcich sa tvorbou Toni Morrison/ovej, ktorá sa spolu s ďalšími afroamerickými autorkami v úsilí o ženskú interpretáciu skutočnosti snaží „... *redefinovať ženskú skúsenosť vo vzťahu k často sa objavujúcim problémom vo feministickom diskurze, akými sú sexualita, sexuálna politika, materstvo a subjektivita*."[11]

Predmetom môjho skúmania, v zhode s východiskovou platformou feministickej literárnej kritiky, je kriticky zhodnotiť, ako Morrison/ová realizuje projekt Hélène Cixous/ovej *écriture féminine* (*ženský spôsob písania*). V eseji *Smiech medúzy* (The Laugh of the Medusa, 1975)[12] Cixous/ová uvádza: „... *v ženě se stále uchovává produktívní síla toho druhého, především druhé ženy. V ní, rodičce, utěšitelce, dárkyni, je ona sama-sobě dcerou-sestrou. Matka je i metaforou: K tomu, aby žena mohla milovat sebe samu a v lásce odevzdat tělo, které se jí ‚narodí', je třeba, postačí, aby od té druhé dostala to nejlepší z ní samé*."[13] Vychádzajúc z uvedenej eseje som pre svoje analýzy identifikovala v Morrison/ovej tvorbe nasledujúce aspekty ženského spôsobu písania:

- prežívanie identity ženského subjektu,
- metaforický a mnohovýznamový jazyk,
- štýl, ktorý „... *ztělesňuje hojnost, tvůrčí štedrost, nestřídmou hravost, fyzickou materiálnost ženského těla*"[14],
- ne/nachádzanie puta s matkou ako tvorivou silou
- príslušnosť k spoločenstvám žien.

Pri klasifikácii materstva vychádzam z teórií Adrienne Rich/ovej, ale predovšetkým Nancy Chodorow/ovej,[15] ktorej psychoanalytická feministická analýza reprodukcie materstva (nutnosť istého typu výchovy v záujme udržania „správnej" ženskej identity) „... *ponúka paradigmu* (...) *užitočnú tak pri interpretácii vzorov vzťahov medzi ženami*

[11] Ying-Chia/ová, L. *Mother/Daughter Plot...,* 1997, s. 4 (prel. KF).
[12] Aj keď podľa jej vlastných slov „... *nikdy nebude možné vytvořit teorii praxe,* (...) *to však neznamená, že praxe neexistuje*." Cixous/ová, H. Smích Medúzy. In: *Aspekt,* 1995, 2 – 3, s. 15 (prel. H. Hájková).
[13] Cixous/ová, H. Smích Medúzy. In: *Aspekt,* 1995, 2 – 3, s. 15 (prel. H. Hájková).
[14] Morris/ová, P. *Literatura a feminismus...,* 2000, s. 136.
[15] Aj keď dielo N. Chodorow/ovej patrí v rámci diskurzu materstva k najčastejšie citovaným, nevyhlo sa kritike zo strany bielych i afroamerických kritičiek, ktorému vyčítajú, že pri svojej analýze materstva a rodových noriem správania vychádza iba z prípadov bielych žien (navyše pochádzajúcich zo stredných vrstiev). Porov. Farkašová, E. *Feminizmus a/verzus postmodernizmus,* 1992, s. 527.

v dielach písaných ženskými autorkami, ako aj v objavovaní stôp materského imága[16] *ako subtextu v dielach mužských autorov*."[17]

Sledujúc líniu feministickej analýzy, v práci uplatňujem terminológiu kritického diskurzu a metodologické postupy, ktoré čerpám z relevantných pramenných materiálov angloamerických – Mary Eagleton/ová, Marianne Hirsch/ová, Barbara Johnson/ová, Pam Morris/ová, Elaine Showalter/ová), afroamerických – Ann du Cille/ová, Barbara Christian/ová, Mari Evans/ová, Patricia Hill/ová Collins/ová, bell hooks/ová, Eva Lennox/ová-Birch/ová, Audre Lorde/ová, Deborah McDowell/ová, Marjorie Pryse/ová, Barbara Smith/ová, Valerie Smith/ová, Hortense Spillers/ová, Mary Helen Washington/ová, Alice Walker/ová, čiastočne francúzskych – Héléne Cixous/ová, Julia Kristeva, nemeckých – Gabriele Rippl/ová, českých – Libora Oates-Indruchová, Eva Věšínová (Kalivodová) a slovenských – Jana Cviková, Etela Farkašová, Jana Juráňová, Zuzana Kiczková, Mariana Szapuová – teoretičiek.

V prístupe k problematike vymedzenej zvolenou dvojicou tém som aplikovala metódu *interpretačnej explikácie* (close reading).[18] Pri vlastnom spôsobe čítania Morrison/ovej románov literárnoteoretické skúmanie zameriavam na tie zložky textu, ktorými autorka vytvára obrazy žien v rolách matiek, starých matiek, dcér, vnučiek, tiet, neterí a v pokrvných a komunitných sesterských vzťahoch.

V analýzach autorkinho zobrazovania materstva vychádzam z identifikácie kľúčových motivických trsov *matiek bez detí*[19] a *detí bez matiek*[20] a ich variantov (symbolický, biologický aspekt). Zdanlivá kontradikcia motívov mi slúži ako pomocný nástroj pri definovaní vzťahov medzi skúmanými subjektmi a ich následnom interpretačnom výklade cez optiku dobových feministických teórií a názorov.

Pri interpretácii ďalšieho rozmeru Morrison/ovej zobrazovania ženskej skúsenosti afroamerických žien – sesterstva – vychádzam zo slovného označenia pojmu *sesterstvo*, charakterizovaného feministickou literárnou kritikou „... *ako spôsob*

---

[16] „*Imágo (sociol.) idealizovaný obraz osob (nejbližšího) sociálního okolí, zvl. otce a matky, tvořený nevědomě od raného dětství, často ovlivňující představu o ideálním obraze partnera*." In: Petráčková, V. a kol. *Akademický slovník cizích slov,* 1998, s. 322.

[17] Garner/ová, S. N., Kahane/ová, C., Sprengnether/ová, M. *The (M)other Tongue...,* 1985, s. 20 (prel. KF).

[18] Porov. „*Explikácia je komentár riadok po riadku, epizóda po epizóde o tom, čo sa deje v texte" („A line-by-line or episode-by episode commentary on what is going on in a text is an explication.*"). Barnet, S. A *Short Guide on Writing about Literature*, 1996, s. 36 (prel. KF). Pokiaľ ide o metodológiu interpretačného procesu, niektoré impulzy pochádzajú aj z prameňov slovenskej literárnovednej literatúry (Stanislava Chrobáková-Repar, Anton Popovič, Silvia Pokrivčáková, Marta Součková, Stanislav Rakús, Peter Zajac, Tibor Žilka a i.).

[19] Angl. 1. *unchilded, childless* (označuje nedostatok niečoho)*;* 2. *child-free* označuje odmietnutie materstva. In: Rich/ová, A. *Of Woman Born...,* 1976, s. 249 (prel. KF).

[20] Angl. *motherless children, unmothered children.* In: Rich/ová, A. *Of Woman Born…,* 1976, s. 225.

rozvíjania a prejavovania solidarity medzi ženami..., *ktorý sa chápe ako model vzájomnej morálnej podpory, sledujúcej nielen získavanie či upevňovanie spoločenských pozícií žien, spoločenskej akceptácie, ale aj získavanie slobody a sebapotvrdenia*."[21] V monografii analyzujem aspekty ťažiskových motivických a tematických prvkov autorkinho stvárňovania pokrvného sesterstva, predovšetkým afiliácií ženských subjektov v rámci komunitného sesterstva, prostredníctvom ktorých poukazuje na možné spôsoby prežívania svojich protagonistiek vo väčšinovej spoločnosti (*Najmodrejšie oči, Milovaná, Návnada, Jazz*) i vlastnej komunite (*Pieseň o Šalamúnovi, Sula, Raj*).

Okrem sesterstva svojich protagonistiek si Morrison/ová všíma aj bolestivé aspekty a nepohodlné konfrontácie v oblastiach rasovo zmiešaných interpersonálnych vzťahov. Načrtnuté pokusy černošských a bielych žien vytvárať v týchto afiliáciách zväzky sa však javia ako neproduktívne, často až deštruktívne (Pauline a biele dieťa v románe *Najmodrejšie oči;* Ondine a Margaret v románe *Návnada*).

Súčasťou analýz románových textov je pokus o postihnutie

- trópov (originálne feminínne metaforické a symbolické prostriedky pri motívoch materstva a sesterstva; lyrické prirovnania a symboly zo sféry ženských domén, ženskej skúsenosti a telesnosti),
- postupov jazykovej reprezentácie umocňujúcej expresívnosť a dôvernosť (využívanie výrazových determinantov černošskej angličtiny; interaktívna kvalita prehovoru, resp. dôležitosť dialógu),
- významov príbehov a spôsobu, akým sa stávajú mýtotvornými (väzba na realitu, ktorá nie je každodennou skutočnosťou, ale ju presahuje; priebeh stierania hraníc medzi realitou a fikciou).

Ako z uvedeného vyplýva, v publikácii venujem hlavnú pozornosť textovej realite. V záujme správnej interpretácie autorkinej tvorby ako súčasti korpusu afroamerickej literatúry[22] však považujem za nutné brať do úvahy aj „... *sociální, kulturní a psychosexuální kontext*,"[23] v ktorom dané diela vznikali (Weixlmann, 1984, s. 114; Eagleton/ová, 1996, s. 66; Morris/ová, 2000, s. 177; Baker, 1991, s. 9; Wisker/ová, 1993, s. 5; Peach, 1995, s. 4; Rigney/ová, 1991, s. 4). Interpretačný zámer preto

[21] Farkašová, E., Szapuová, M. *Foucalt očami feministických filozofiek,* 2002, s. 252.

[22] „*Označení afroamerická literatura (...) vypovídá o existenci prvků afrického původu a o americkém základu tvorby černých autorů, a navíc o její špecifičnosti, jíž se liší od kultury africké a bíle kultury americké. Pregnantne bychom tuto zvláštní kvalitu mohli nazvat černošským literárním idiomem; na jeho formování se rozhodným způsobem podílela americká historická zkušenost Afroameričanů, jejíž důsledky vlastne zasahuji až do přítomnosti*". Jařab, J. *Masky a tváře černé Ameriky*, 1985, s. 24.

[23] Guerin/ová, W. L. et. al., eds. *A Handbook...,* 1992 s. 184; Pepmík, M. *Směry...,* 2000, s. 225.

vychádza z úsilia o prepojenie literárnoteoretických a mimoliterárnych aspektov (odkazy na historický, filozofický, antropologický, kulturologický materiál[24] a relevantné autorské komentáre v nebeletristických dielach a rozhovoroch).

Podrobné štúdium uvádzaných prameňov ma utvrdilo v presvedčení o nutnosti interdisciplinárneho prístupu k percepcii a interpretácii tvorby súčasných afroamerických spisovateliek aj v slovenskom literárnovednom kontexte. Zároveň je však nevyhnutné uviesť, že vzhľadom na odlišné uvažovanie o statuse literatúry v európskom a americkom kontexte treba počítať s možnými výhradami, sprevádzajúcimi takýto prístup. Potvrdzuje to aj známa literárna kritička Mary Eagleton/ová tvrdením, že „... *existuje rozdiel medzi národnosťou kritika a ‚národnosťou' kritických myšlienok. Pochopiteľne, žiadna idea ‚nepatrí' nejakej krajine, ale idey ako také môžu byť prepojené určitými historickými a kultúrnymi tradíciami a rozvíjané v rámci špecifických geografických kontextov.*"[25]

Zvolený esejistický štýl monografie (v americkom ponímaní pojmu) ovplyvnila skutočnosť, že vo sfére feministických literárnych štúdií charakterizuje interpretácie umeleckých textov istá „voľnosť"; niektoré kritičky hovoria o nových formách akademického písania s konfesijnými prvkami.[26] V tomto smere pri hľadaní vlastného štylistického výrazu bol pre mňa inšpiratívnym spôsob spracovania publikácie kritičiek Stephanie Demetrakopoulos/ovej a Karly Holloway/ovej *New Dimensions of Spirituality. A Biracial and Bicultural Reading of the Novels of Toni Morrison* (1987).

[24] Podobné stanovisko potvrdzuje aj B. Smith/ová, keď uvádza: „Černošské spisovateľky vytvárajú identifikovateľnú literárnu tradíciu. (...) Tematicky, štýlisticky, esteticky a konceptuálne jasne naznačujú spoločné prístupy k procesu tvorby literatúry ako priameho výsledku špecifickej, politickej, sociálnej a ekonomickej skúsenosti, ktorú sú nútené zdieľať." Smith/ová, B. *Towards a Black Feminist Criticism*, 1989, s. 3 (prel. KF).

[25] Eagleton/ová, M. *Working with Feminist Criticism,* 1996, s. 140 (prel. KF).

[26] „*V novej forme akademického písania sa autobiografia zlučuje s vedou a osobný hlas sa začína, hoci najprv iba váhavo, formovať do výkladovej prózy.*" Felman/ová, S. *What Does a Woman Want?* 1993, s. 155 (prel. KF).

Poznámky k použitej terminológii

1. V monografii uplatňujem termín *afroamerické autorky*. Z hľadiska témy ho považujem za vhodnejší s ohľadom na odlíšenie od všeobecnejšieho pomenovania *černošské autorky*, ktorý zahŕňa aj spisovateľky z Afriky, južnej Afriky alebo karibskej oblasti, prípadne Veľkej Británie. Pomenovanie *Afroameričan*/*ka* má v americkej angličtine tri možné varianty – starší *Afro-American*, novší *African-American* alebo *African American*. V citáciách obsahujúcich výraz *black* ponechávam označenie *černošský/á*.

2. Anglický výraz *mothering* prekladám do slovenčiny prostredníctvom pomenovaní

- *materskosť* vo význame „*... celku starostlivosti poskytnutom dieťaťu (infans) v takom ovzduší aktívnej, obetavej, pozornej a sústavnej lásky, ktorá charakterizuje materský cit*". In: Laplanche, J., Pontalis, J. B. *Psychoanalytický slovník,* 1996, s. 215.
- materská prax (nem. Mütterliche Praxis alebo Mutterarbeit), ktorá *„... je stredobodom života mnohých žien a ovplyvňuje nepriamo aj myslenie mnohých iných, ktoré sa s matkami identifikujú ako dcéry, sestry alebo priateľky*". In: Kiczková, Z. *O myslení matiek*…, 1994, s. 2 – 6.

3. Od S. Rakúsa preberám označenia *materský, materinský, princíp materinstva*. In: Rakús, S. *Poetika prozaického textu*, 1995.

4. Označenia ženský, feminínny (opak maskulínneho) a feministický používam podľa definície T. Moiovej: „Prozatím budu rozlišovat mezi pojmem ‚ženský', kterým budu označovat pohlaví ve smyslu biologickém, pojmem ‚femininní', kterým budu odkazovat na kulturní chápaní pohlaví, a pojmem ‚feministický', který chápu jako pojem zahrnující politické postoje a cíle." In: Morris/ová, P. *Feminismus a literature*, 2000, s. 13.

5. Anglický výraz motherline (matrilineage) používam vo význame, ktorý zodpovedá definícii: „Matrilinearita = systém následníctví a příbuzenství počítaného jen v mateřské (ženské) línii." In: Petráčková, V. a kol. *Akademický slovník cizích slov,* 1998, s. 484. Do slovenčiny ho prekladám ako matrilineárna dedičná postupnosť,

medzigeneračné odovzdávanie tradičných ženských vlastností,[27] resp. matrilineárny prenos hodnotových stereotypov.

Používanie vlastných mien

Cudzie ženské mená a priezviská postáv v románoch ponechávam v takej podobe, v akej sú uvádzané v slovenskom alebo českom preklade. Vzhľadom na to, že som sa stretla s dvomi spôsobmi zápisu cudzojazyčných ženských priezvisk v odbornej literatúre, vo vlastnej práci som sa rozhodla uviesť nový a pre mňa najvhodnejší spôsob zápisu, v ktorom rešpektujem písanie mena autorky vo východiskovom jazyku s príponou -ová nasledujúcej po lomke. V bibliografických odkazoch v zozname použitej primárnej a sekundárnej literatúry uvádzam pôvodné mená a názvy diel.

Zoznam skratiek

1. Pri citátoch z primárnych zdrojov bezprostredne za citáciou uvádzam skratku názvu diela a odkaz na príslušnú stranu, pretože všetky citované ukážky v kapitole pochádzajú z uvedeného vydania.

2. Citáty úryvkov z preložených románov uvádzané v slovenskom, príp. v českom jazyku pochádzajú z nasledujúcich prameňov: *Najmodrejšie oči.* Prel. Jarmila Samcová (NO); *Pieseň o Šalamúnovi.* Prel. Jarmila Samcová (PŠ); *Milovaná.* Prel. Hana Žantovská (MA); *Jazz*. Prel. Zuzana Mayerová (JZ); *Ráj.* Prel. Zuzana Mayerová (RJ); Citáty z ostatných (doteraz nepreložených) románov preložila autorka monografie. Ide o tieto vydania v americkej angličtine: *Sula*, (Sula) (SL); *Tar Baby* (Návnada) (TB).

[27] Ako uvádza O´Reilly/ová, Morrison/ová termín *tradičné ženské vlastnosti* (angl. *ancient properties*) používa na označenie vlastností afroamerických žien, ktoré vo svojich komunitách dbajú o uchovávanie afroamerickej kultúry, histórie a spôsobu života v duchu tradícií svojich predkov. In: O´Reilly/ová, A. *Toni Morrison and Motherhood...,* 2004, s. 23.

3
TRAGÉDIA VPÍSANÁ DO FARBY PLETI — *NAJMODREJŠIE OČI* (1970)[1]

„Pokud mýty vlastní kultury jsou zdrojem poučení a síly, mýty cizí, a to vnucované i dobrovolne přejímané, mají často účinek přesne opačný, dokonce paralyzující.“ - Jařab -

Úvodný citát anticipuje základnú tézu autorkinej prozaickej prvotiny, kritikmi označovanej ako príklad černošského umenia *Black Art* (Awkward, 1989, s. 64). Umeleckým stvárnením tragického osudu postavy jedenásťročného černošského dievčaťa Pecoly Breedlovovej[2] Morrison/ová tematizuje absenciu fungujúceho rodinného prostredia a matrilineárnej dedičnej postupnosti. Túžbu škaredého černošského dievčaťa prežívať čítankovú realitu bielej rodiny, v ktorej *„mama je veľmi dobrá* a *otec sa usmieva*“ (NO, s. 9) zosobňuje klasický symbol (bielej) krásy – modré oči. Pecolino presvedčenie, že pomocou nich si získa materinskú i otcovskú lásku, pramení z viery: „*... keby bola inakšia, krásna, možno aj Cholly by bol iný, aj pani Breedlovová... možno by povedali: ‚Pozri, aké má tá Pecola pekné oči. Pred takými peknými očami nesmieme robiť nič zlé*.“ (NO, s. 45).

Hlavná línia príbehu sa odohráva v Loraine, v štáte Ohio[3] v roku 1941. Aplikáciou časopriestorových skokov sa autorka v retrospektívnych pohľadoch vracia do obdobia dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia, aby v jednotlivých častiach príbehu skompletizovala tragické životné osudy Pecoliných rodičov Pauline a Chollyho.

Dôsledky nefungujúceho reťazca primárnych medziľudských vzťahov, ku ktorému sa pridruží opovrhnutie matky a násilný čin incestu[4], sa podpisujú pod tragédiu dcéry

---

[1] Podľa Ch. O. Ogunyemiho názov knihy predstavuje slovnú hračku založenú na fónickej zhode spojení *„bluest I“* a *„bluest eye“*), pričom *„Bluest I anticipuje pocity depresie a odmietnutia (feeling blue, blueness v afroamerickom hovorovom jazyku) hlavných protagonistov románu*.“ Ogunyemi, Ch. O. *Order and Disorder…,* 1977, s. 114 – 115. In: Umeh/ová, M. A. *A Comparative Study…,* 1987, s. 37 (prel. KF).

[2] Používanie symbolických mien prezrádza autorkino vedomé úsilie o zdôraznenie takých charakteristík postáv, ktoré ostro kontrastujú s pôvodným významom mena (*breed love* – pestovať lásku).

[3] K autorkinmu spôsobu využívania skutočností autobiografického charakteru pozri napr. Jones/ová, B. W., Vinson/ová, A. L. *The World of Toni Morrison…,* 1985.

[4] Michael Awkward v 2. kapitole publikácie *The Evil of Fulfillment*: *Scapegoating and Narration in The Bluest Eye uvádza, že*: *„Morrison/ová vedome* (*a kriticky*) *prepracúva ellisonovské zobrazenie incestu v epizóde*

podliehajúcej ilúzii o naplnení životnej túžby. Silnú výpovednú hodnotu majú pasáže románu obsahujúce zhluky obrazov z čítanky (uvádzané v úvode kapitol), evokujúce Pecolinu poblúdenú myseľ (Awkward, 1989, s. 63). Prirovnaním k mýtickému príbehu Filomely z Ovídiových *Metamorfóz* Miner/ová zaujímavo komentuje sled tragických udalostí Pecolinho krátkeho života: „*znásilnenie, pomätenie a ticho*“[5].

Protipól nefunkčnej rodiny Breedlovovcov reprezentuje rodina rozprávačky románu Claudie MacTeerovej. Postavy empatického otca a drsnej, ale obetavej matky, prežívajúcich v marginalizovanej komunite, predstavujú typy afroamerických rodičov schopných poskytnúť lásku a zabezpečiť podmienky na zdravý vývin svojich dcér. Claudia a Frieda však aj napriek snahe preniesť pocit bezpečia vlastnej rodiny aj na Pecolu nedokážu zabrániť tragickému zavŕšeniu priateľkinho života.

3.1 Materstvo

Zmenou tradičnej optiky pri zachytávaní života afroamerických komunít autorka portrétuje postavy černošských matiek reprezentujúcich protipól sentimentalizovaného materstva bielej matky z čítanky: „*Mama je veľmi dobrá. Mama, budeš sa hrať s Jane? Mama sa smeje. Smej sa, mama, smej!*“ (NO, s. 9) Hlavná protagonistka románu Pauline je výrazne ovplyvnená iluzívnym romantizmom hollywoodskych filmov a práca v domácnosti bielej rodiny Fischerovcov predstavuje iba čiastkovú realizáciu utopického sna oddanej pomocnice Pauline, z ktorej sa stáva Polly[6]. Intenzívne pocity túžby po živote bielych so všetkými atribútmi vrátane fyzickej krásy, ktorú si „*stotožnila s cnosťou*“ (NO, s. 109), demonštruje autorka zobrazeniami pokrivených foriem jej sebarealizácie (materinský vzťah k bielemu dievčaťu, posadnutosť poriadkom, záľuba v ukladaní a zoraďovaní predmetov v úhľadnej bielej domácnosti).

Trpké precitnutia pri návratoch domov vyúsťujú u Pauline do pocitu márnosti zo života a postupnej neschopnosti fungovať v role matky a manželky (O´Reilly/ová, 2004, s. 48). Dojem ponurosti a bezútešnosti prostredia domácnosti, v ktorej je „*zima ako v márnici*“ (NO, s. 41) Morrison/ová umocňuje zaujímavými evokáciami materstva

Trueblooda z románu Neviditeľný. (Ralph Ellison: *The Invisible Man*; Awkward, M. *Tradition, Revision…,* 1989, s. 81 (prel. KF).

[5] Miner/ová, M. *M. Lady No Longer Sings…,* 1985, s. 177 (prel. KF).

[6] Hill/ová Collins/ová (1990, s. 69) uvádza úzus bielych zamestnávateľov oslovovať personál krstnými menami prípadne iba osloveniami naznačujúcimi degradáciu jedincov na menej schopných, resp. infantilných (chlapec – *a boy*; dievča – a *girl*). Podľa *Compact Unabridged Dictionary* (1996, s. 1498) Polly je bežným menom pre papagája („*a common name for a parrot*“).

(alúzie na neprítomnosť detí): *„Na tých posteliach sa nikdy nenarodilo dieťa – ani si nik s láskou nespomínal na miestečká, z ktorých odpadla maľovka, lebo ju tam odlupovalo batoľa, len čo sa naučilo stáť na vlastných nohách. Pod ten stôl si nelepilo žuvačku nijaké sporovlivé dieťa.*“ (NO, s. 37).

Pri stanovení rebríčka „*čo hodno milovať a čo nenávidieť*“ (NO, s. 110) radí Pauline vlastnú dcéru a syna do druhej zo spomínaných kategórií: *„Myslím si, že som tie deti mala rada, ale či už preto, že sme boli bez peňazí, alebo bol na vine Cholly, ubíjali ma. Zavše som sa pristihla, ako na ne vrieskam a bijem ich, a bolo mi ich ľúto, ale akosi som nemohla prestať.*“ (NO, s. 111) Navyše, cez prejavy svojej „materinskej ne/lásky“ im vštepuje predstavy o tom, „*... že sú nešikovné, že sú ako ich otec,* (...) *že ich boh nemiluje,* (...) *že zošalejú ako Chollyho matka*“ (NO, s. 114).

Expresívne motívy symbolického násilia, napr. „*Do svojho syna **vtĺkla** túžbu ujsť a do dcéry **vbila** strach z dospievania, strach z ľudí, strach zo života.*“ (NO, s. 114; zvýr. KF), predznamenávajú vcelku zákonité vyústenie procesu vzájomného odcudzenia aj napriek Paulininej utkvelej predstave, „*... že si svedomito plní úlohu matky, keď poukazuje na otcove chyby, aby od nich deti odradila*“ (NO, s. 115).

Korene jej „*materinskej frigidity*“[7] nachádzame v románe v obrazoch citovo chudobného života ženského subjektu. K neprítomnosti materinskej lásky v detstve (O´Reilly/ová, 2004, s. 52) sa v dospelom veku pripájajú opovrhnutie a nenávisť, prameniace z telesných nedostatkov detí i manžela, ktorých „*... škaredosť pramení z presvedčenia, z ich presvedčenia. Akoby im tajomný vševedúci vládca dal všetkým plášť škaredosti a oni ho bez odporu nosili.*“ (NO, s. 39).

V Morrison/ovej románoch sa objavuje viacero typov postáv žien s fyzickým postihnutím, pričom menší či väčší telesný nedostatok zásadným spôsobom ovplyvňuje ich životné osudy.[8] Pri modelovaní postavy Pauline autorka príznačne „využíva“ jej narušenú chôdzu, resp. krívanie „*... na dotvorenie úlohy, ktorú si často prisvojovala – úlohy mučeníčky*“ (NO, s. 40).

Motív *materinskej frigidity* zohráva dôležitú úlohu aj v správaní sa černošskej ženy „*s pokožkou ako biela káva*“ (NO, s. 86) Geraldine. Aj túto románovú postavu Morrison/ová kreuje ako prototyp obete falošných ideálov, symbolov poriadku a kultivovanosti väčšinovej spoločnosti, do ktorej sa táto ženská protagonistka bytostne

[7] Termín preberám od S. Rakúsa, ktorý zaujímavým spôsobom analyzuje zlyhania žien v materinských rolách v dielach slovenských mužských autorov F. Švantnera, M. Urbana a A. Bednára. In: Rakús, S. *Poetika prozaického textu...,* 1995.

[8] Porov. postavu Evy v románe *Sula* a postavu Pilát v románe *Pieseň o Šalamúnovi*.

túži zaradiť. Geraldine opovrhuje príslušníkmi vlastného národa s tmavším odtieňom pleti, považujúc ich za „*špinavých a hlučných*“ (NO, s. 81). Vlastnú rodinu radí medzi farebných, ktorí sú „*slušne oblečení a tichí*“ (NO, s. 81) a ktorých domy pripomínajú „*skleníkové slnečnice medzi radmi buriny, ktorými boli činžiaky.*“ (NO, s. 22). Popretie vlastných koreňov má v autorkinom podaní aj podobu „rafinovaného“ odstraňovania charakteristických znakov vlastnej rasy. Obeťou Geraldininho úsilia je jej syn, ktorému tvár natiera prípravkom, „*aby nemal popolavú tvár*“ (NO, s. 81), a v snahe zabrániť „*podozreniu, že má drobné kučierky*“ (NO, s. 81), mu necháva strihať vlasy nakrátko.
Morrison/ová svoj kritický postoj voči takémuto typu správania uplatňuje v širších spoločenských a hodnotových súvislostiach. Strata autenticity a spontánnosti, autorkou označovaná ako *funkiness*[9], je cenou, ktorú musí Geraldine zaplatiť za neschopnosť rodovej i rasovej empatie v rámci vlastnej etnickej skupiny.

Ťažký život a chudoba znemožňujú vytvárať prostredie „čítankovej“ rodiny aj ďalšej protagonistke románu. Charakteristiku Claudiinej a Friedinej matky pani MacTeerovej uvádza Morrison/ová Claudiným uvedomením si aspektu rodovej diferencovanosti pri hodnotení spôsobov trestu. Mužský princíp symbolicky zastupuje otcov „*pevný úder remeňa*“ (NO, s. 89), zatiaľ čo matkino „*mocné, statočné plesnutie kefy na vlasy*“ (NO, s. 89) evokuje rituál úpravy vlasov, ktorý má v afroamerickej (najmä) ženskej kultúrnej tradícii špecifické postavenie (analýzu tohto fenoménu uvádzam na inom mieste monografie).

Ak sa prvé pocity a sociálne skúsenosti detí spájajú s rukami, očami, telom a hlasom matky (Rich/ová, 1976, s. 12), lúštením ich prezentácií v románe recipient/recipientka postupne odhaľuje komplexnosť materinského citu pri postave pani MacTeerovej. Autorka charakterizuje svoju hrdinku protipólmi jej vzťahu k dcéram. Na jednej strane necháva v jej slovách, ktoré „*driapu líca*“ (NO, s. 17), zaznieť výbuchy záporných emócií ústiace do krutosti – „*Radšej budem chovať prasce, ako neslušné dievčatá! Prasce aspoň môžem zaklať.*“ (NO, s. 32) Na druhej strane poukazuje na jej empatické schopnosti a fyzické prejavy materskosti: „*Potom si obe hlávky privinula k sebe, pritisla si ich na brucho*.“ (NO,

[9] Podľa S. Demetrakopoulos/ovej T. Morrison/ová týmto výrazom (pôvodne z oblasti džezu označujúcom výbornú kvalitu) pomenúva vlastnosti afroamerických žien: „*spontánnosť, sexualitu, zmyselnosť a vášeň*.“ (angl. „*spontaneity, sexuality, sensuality, and passion*.“) In: Holloway/ová, KF C., Demetrakopoulos/ová, S. A. *New Dimensions…*, 1987, s. 14 (prel. KF). V slov. preklade J. Samcová preložila výraz funkiness ako „čierny zápach“: „*Slovom, ako sa zbaviť čierneho zápachu. Toho strašného zápachu vášne, zápachu prírody, zápachu širokého spektra ľudských emócií*.“ In: Morrisonová, T. *Najmodrejšie oči,* 1986, s. 77; Angl. „*In short, how to get rid of the funkiness. The dreadful funkiness of passion, the funkiness of nature, the funkiness of the wide range of human emotions*.“ (Morrison/ová, T. *The Bluest Eye*, ...1970, s. 83.); Český prekladateľ Michael Žantovský zvolil výraz „černý pach“ In: Morrisonová, T. *Velmi modré oči,* 1995, s. 87.

s. 33) Navyše, matkin „*roznežnený pohľad*“ (NO, s. 28) a „*utrpenie podfarbené zelenými a belasými tónmi*“ (NO, s. 29) jej piesní zmierňuje utrpenie dcér do takej miery, že „*bolesť je nielen znesiteľná, ale aj príjemná*“ (NO, s. 29).

Rozprávačka príbehu Claudia pripisuje matkinej láske zmyslové kvality – vôňu „*sladkú, potuchnutú, zmiešanú s vôňou byliniek*“ (NO, s. 17) a chuť: „*hustú a tmavú ako sirup proti kašľu*“ (NO, s. 17). Vo vedomí detského subjektu sú matkine ruky „*veľké a drsné*“ (NO, s. 16), ale dcéra vie, že v čase choroby to boli ruky, ktoré „*na okamih spočinuli na čele*“ (NO, s. 16) a ktoré „*jej nedajú zomrieť*“ (NO, s. 16). Spisovateľkino úsilie o zdôraznenie archetypálnych kvalít ženy-matky ako liečiteľky a ochrankyne registrujem vo využití kombinácie prvkov ľudového liečiteľstva (asociácie vyvolané nie vždy lahodnou vôňou byliniek a chuťou sirupu v spojení s ich liečivými účinkami) a rúk (symbol ochrany a prenášania pozitívnych síl a energie).

Aj Claudiine vidiny ideálnych chvíľ pohody sa spájajú s predstavou „*bezpečia a tepla maminej kuchyne*“ (NO, s. 25). Kuchyňa s charakteristickými vôňami a zvukmi, v afroamerickej komunite (okrem miesta, v ktorom sa pripravuje strava) predstavuje uzavretý priestor ženského teritória, resp. spoločenstva[10]. V súlade s nosnou témou monografie interpretujem Claudiin vzťah k tomuto prostrediu ako podvedomú túžbu prináležať k spoločenstvu seberovných ženských subjektov.

V kontraste s vnímaním materstva i sesterstva v rodinnom prostredí stoja Claudiine ambivalentné postoje k potenciálnej realizácii tradičnej ženskej roly. Pri prezentácii jej postojov badám charakteristický „morrisonovský“ uhol pohľadu. Claudiin vzťah k priateľke i „*dieťatku, ktorému každý želal smrť*“ (NO, s. 168), je kladný: „*Mala som Pecolu rada, ale ešte väčšmi som si želala, aby niekto dožičil tomu čiernemu bábätku život.*“ (NO, s. 168). Recipient/recipientka však zároveň registruje jej záporný postoj k bábikám (ústiaci až do ich ničenia), ktorý potvrdzuje Beauvoir/ovej tézu, že dievča prostredníctvom bábiky „*uplatňuje skúsenosti subjektívneho potvrdzovania i odcudzenia*“[11]. Darčeky dospelých nepredstavujú pre Claudiu „*... radosť vyvolávajúce hračky, ale skôr signály (v semiotickom význame), ktoré sa musí naučiť správne interpretovať*“[12].

V mojom ponímaní Claudia v procese svojbytného ženského vnímania seba samej, nenávisťou k tradičnej dievčenskej hračke prejavuje odpor k rodovo determinovanej

[10] O´Reilly/ová uvádza, že kuchyňa v afroamerickom živote a literatúre reprezentuje aj „*bezpečný prístav, miesto úniku z vonkajšieho rasistického sveta*.“ O´Reilly/ová, A. *Toni Morrison and Motherhood...,* 2004, s. 57 (prel. KF).

[11] Beauvoir/ová, S. De. *Druhé pohlavie,* 1967, s. 20.

[12] Awkward, M. *The Evil of Fulfillment…,* 1989, s. 67 (prel. KF).

role. V prvej línii odmieta hru s bábikou ako súčasť výchovy dievčat k úlohe matky, k istému druhu „nacvičovania" si materskej úlohy.[13] Dospelá rozprávačka to komentuje nasledovne: „*Bábika ako taká i jej vzhľad ma vyvádzali z miery. Čo som s ňou mala robiť? Predstierať, že som jej mama? Nezaujímala som sa o bábätká ani o pojem materstva. Zaujímali ma iba ľudské bytosti môjho veku a veľkosti a výhľad, že sa stanem matkou, vo mne nevzbudzoval nijaké nadšenie*." (NO, s. 24) Naznačené rozumové i emocionálne vnímanie napĺňania ženskej roly je vyústením procesu, ktorý autorka prezentuje cez opisy

- prvotného „tušenia" pôvodu materstva, resp. jeho podmienky „*niekto Ťa musí milovať*" (NO, s. 34),
- zvnútornenia ľudovej slovesnosti „... *v piesňach, ktoré spievala moja mama, sa deti nespomínali. Možno preto boli tie ženy smutné: milý ich opustil prv, ako sa im narodilo dieťa.*" (NO, s. 34) a
- strachu vytušeného z rozhovorov dospelých žien: „*S materstvom súvisela staroba a iné vzdialené možnosti.*" (NO, s. 24).

V ďalšej rovine odmietanie bielej bábiky konotuje záporný postoj k etnocentrickej stereotypizácii, resp. mýtusu krásy, podľa ktorých v Clauidiinom chápaní „... *celý svet sa zhodoval v tom, že každé dievčatko si najväčšmi cení modrookú, žltovlasú bábiku s ružovou pleťou*" (NO, s. 24). Svoj odpor naznačuje aj prirovnaním zovňajšku bábiky k všeobecne odpudivému druhu živočíchov: „... *okrúhle slabomyseľné oči, bledé tváre ... a vlasy ako oranžové červíky*" (NO, s. 24). Rovinu pocitového odmietania a nenávisti k bábikám signalizujú aj repliky trpkej spomienky na Pecolinu matku, ktorá po tom, ako krutým spôsobom potrestala vlastnú dcéru, „... *utierala ružové slzičky tej* ***zmrznutej bábike*** (zvýr. KF), *ktorej hlas znel ako škrípanie dverí na našej chladničke*" (NO, s. 168).

Iniciačný proces detských subjektov sestier Claudie a Friedy završuje Morrison/ová tragédiou Pecolinho ne/materstva. Sadenie semienok si spoja s predstavou nenarodeného dieťaťa a jeho smrť s nevyklíčenými semenami ako symbolmi neplodnosti, pripisujúc si vlastný podiel viny na tejto tragickej udalosti: „... *keby sme boli pri sadení semiačok odriekali správne zaklínadlá, boli by vykvitli a všetko by bolo tak, ako má byť*" (NO, s. 1).

Ak na jednej strane dospievanie dievčat poznačia krutosti životnej reality, na druhom póle autorka zvýrazňuje význam prechodu do obdobia uvedomelej psychickej

[13] Pozri: Belotti/ová, E. G. *Hra, hračka a detská literatúra*..., 2000, s. 22 – 30 (prel. M. Štefánková); Scheu/ová, U. *Nenarodíme sa ako dievčatá*…, 2000, s. 31 – 46 (prel. A. Bžoch).

zrelosti vo funkčnej rodine s matkou zabezpečujúcou matrilineárnu dedičnú postupnosť. Nadobudnuté ženské životné skúsenosti predznamenávajú zdravý vývoj a zmysluplnú existenciu budúcich ženských subjektov.

Tému materstva ako prirodzenej súčasti ženského bytia necháva Morrison/ová zaznieť aj v spomienkach priateliek Chollyho pratety Jimmy, ktoré „*... pri žatve, upratovaní, dvíhaní, hádzaní, zohýbaní, kľakaní, zbieraní – vždy mali malé deti pod nohami*“ (NO, s. 123). Práve materstvo spolu so sesterstvom v životoch konštantne submisívnych subjektov predstavuje istý druh osobnej slobody, pretože iba v úlohách matiek „*... nemuseli prijímať rozkazy jedine od čiernych detí a jedna od druhej*“ (NO, s. 123). Využitím paralely v zobrazeniach činností vykonávaných rukami autorka vzdáva hold obetavému materstvu žien, ktoré „*... jednou rukou bili svoje deti a druhou pre ne kradli. Tie ruky, čo stínali stromy, prerezávali aj pupočné šnúry; tie ruky, čo nakladali snopy, baly a vrecia, vedeli tiež ukolísať deti do spánku.*“ (NO, s. 123).

V románe *Najmodrejšie oči* Morrison/ová neobchádza ani tému slobodného rozhodovania sa o ne/naplnení tradičnej ženskej roly. Zaujímavú anticipáciu nerealizovaného materstva nachádzame vo výpovedi prostitútky slečny Marie. Ak v odpovedi na Pecolininu otázku, či mala deti, naznačuje, že sa matkou mala stať: „*Uhm. Uhm. Zopár sme ich mali*.“ (NO, s. 55), jej následnú neochotu vyjadriť sa k danej téme obšírnejšie interpretujem ako pocit možnej ľútosti a viny „dobrovoľnej“ *matky bez detí*.

Ako ukazujem v jednotlivých častiach kapitoly, Morrison/ová využíva evokácie materstva v pomerne bohatom inventári metaforických obrazov. Príkladom asociatívnosti autorkinho jazyka môže byť aj alúzia s erotickým podtextom v Claudiinom hodnotení správania sa podnájomníka pána Henryho k prostitútkam: „*Hravo, tak ako to robievajú staré mamy vnúčatám, cmúľal prsty jednej z tých žien a jej smiech napĺňal neveľký priestor nad jeho hlavou.*“ (NO, s. 72).

3.1.1 Matky bez detí

Rekonštrukcia úvodných fáz vývoja vzťahu Pauline – Pecola odhaľuje vzorec autorkinej prezentácie predoidipovského vzťahu matky a dieťaťa. Julia Kristeva uvádza: „*Těhotenství je dramatická zkouška: rozpolcení těla, oddělení a koexistence mne a jiného, podstata uvědomování, fyziologie mluvy. Tato fundamentálni změna identity je doprovázena fantaziemi o celkovosti narcistické soběstačnosti. Na druhé straně vede narození dítěte matku labyrintem vzácné zkušenosti: láskou k jiné osobě, se kterou Já*

splynulo. Je to poměrne pomalý, složitý a radostný proces stávání se pozornou, něžnou a ustupující do úzadí.“[14]

K postave Pauline Breedlovovej sa viaže iba prvá časť uvedenej charakteristiky. V počiatočnom štádiu jej vzťahu k dcére autorka necháva zaznieť prevládajúce kladné emócie: „*Kým som ho ešte mala pod srdcom, často som sa s ním rozprávala. Boli sme dobrí kamaráti, veď viete ako* (...) *až do konca som sa tomu maličkému tešila.*“ (NO, s. 111) Tieto pocity na istý čas pretrvávajú aj po Pecolinom narodení, „*keď vyzerá* (...) *ako čierna vlasatá guľka*“ (NO, s. 111), ale prvotné zážitky materinskej lásky vystrieda pocit trpkého sklamania. Ani skutočnosť, že Pecola je „*bystré decko*“ (NO, s. 112), na ktoré sa „*rada dívala*“ (NO, s. 112), neovplyvní matkin odpor a odmietanie dcérinej „mrzkosti“: „*Hlavička plná pekných vláskov, ale aká škaredá, božemôj!*“ (NO, s. 112) Paulinine negatívne emócie umocnia aj nešetrné rasistické výroky o černošských ženách, ktoré autorka vkladá do úst bieleho asistujúceho lekára v pôrodnici: „*Rodia rýchlo a bez bolestí. Celkom ako kobyly.*“ (NO, s. 111).

V nemocnici naštartovaný proces, brániaci „*... prenosu vedomosti pretekajúcej medzi dvoma podobnými telami, z ktorých jedno z nich strávilo deväť mesiacov v tom druhom*“[15], vedie k odcudzeniu, ktoré ani jeden zo ženských subjektov nie je schopný preklenúť (O´Reilly/ová, 2004, s. 53). Nemilovaná Pauline, ktorá „*nie je ani silná, ani milujúca*“[16], nedokáže preniesť na dcéru „*... predoidipálne spojenie, ktoré by jej pomohlo naučiť sa mať rada samu seba a svoje telo*“[17]. Pod tragický rozmer jej ne/materstva sa podpísali deštruktívne momenty „*odpojenia od materskej (ženskej) línie*“ (O´Reilly/ová, 2004, s. 55), ovplyvňujúce vývin jej osobnosti, v literárnej rovine autorkou naznačené prezentáciami

- dospievania bez možnosti vytvorenia si osobnej sféry (zážitky ženskej skúsenosti) ako nutného predpokladu socializácie,
- fyzického nedostatku,
- uvedomovania si vlastnej nevzhľadnosti a z neho prameniaceho sebaopovrhovania,
- disharmonických vzťahov v rodine a
- prejavov rasizmu.

Paulinina neschopnosť objaviť v sebe silu postarať sa o vlastnú rodinu, ako aj odmietnutie afiliácie s černošským dievčaťom – vlastnou dcérou – potvrdzuje Rakúsovu

[14] Kristeva, J. *New Maladies of the Soul,* 1995, s. 219. Cit. podľa Kalnická, Z. *Obrazy vody a ženy,* 2001, č. 7–8, s. 35.
[15] Rich/ová, A. *Of Woman Born...,* 1976, s. 220 (prel. KF).
[16] Umeh/ová, M. A. *A Comparative Study…,* 1987, s. 41 (prel. KF).
[17] Hill/ová Rigney/ová, B. *The Voices of Toni Morrison...,* 1991, s. 13 (prel. KF).

tézu, ktorá sa mi pri rozbore Morrison/ovej postáv javí ako veľmi užitočná: „... *čím má postava vyššiu tematickú rolu, tým väčšiu problémovú disproporciu vykazuje aj jej zlyhanie.* (...) *Literatúra disproporčnú silu a účinnosť vo vysokej personálnej látkovej hierarchii bohato využíva*," (...) čo „*platí aj o fenoméne matky*".[18] Nezvyčajná neprítomnosť citu (vedomé ignorovanie dosahu Chollyho skutku) charakterizuje ženu-matku, upriamujúcu svoju bezmocnosť, hnev a nenávisť voči nevinnej obeti – vlastnej dcére. V intenciách interpretácie ju radím do skupiny *matiek bez detí* v symbolickom význame.

V symbolickom význame je *matkou bez detí* aj Geraldine, ktorej úporná snaha o zbavenie sa „čierneho zápachu" a vyhýbanie sa manifestáciám materinskej lásky vedie k „sterilnému" materstvu, pozostávajúcemu iba z uspokojovania synových nevyhnutných životných potrieb. V Geraldininom chápaní aj základný fyzický kontakt matky a dieťaťa je „nehygienickým" prejavom slabosti; so svojím synom sa preto nikdy „... *nezhovárala, nehrkútala mu, nedovoľovala mu záchvaty bozkávania*" (NO, s. 80). Zobrazením Geraldininho vzťahu k zvieraciemu miláčikovi Morrison/ová naznačuje istý druh sublimovanej aktivity (sodomia), predstavujúcej „hygienickú" náhradku fyzických kontaktov v manželských i materinských vzťahoch: „*Keď stojí pri stole a pripravuje obed, kocúr sa jej obtiera okolo lýtka, trenie kožušiny jej stúpa po nohách k stehnám, až sa jej zachvejú prsty ponorené do cesta.*" (NO, s. 80)

Stvárnené chýbajúce prepojenie vzťahu *matka – syn* je príčinou Juniorovej citovej deprivácie, prejavujúcej sa sklonmi týrať nielen objekt matkiných pochybných citových prejavov, ale najmä slabších jedincov zo svojho okolia.
Na tragických postavách Pauline a Geraldine, ktoré „*vybielili svoje čierne duše v prúde bieleho amerikanizmu*"[19], Morrison/ová kriticky poukazuje na pôsobenie povrchových hodnôt dominantnej kultúry.

3.1.2 Deti bez matiek

Už som naznačila, že psychologická separácia vyplývajúca z Paulininho ne/materstva radí Sammyho a Pecolu do skupiny *detí bez matiek* v symbolickom význame. Sammyho riešením je útek od rodiny, zatiaľ čo Pecolino pocitové prežívanie autorka charakterizuje ako únik do ticha. Schizofrenické rozdvojenie osobnosti detskej hrdinky naznačuje replikami vnútorného dialógu: „O čom sa máme rozprávať? *No*

[18] Hill/ová Rigney/ová, B. *The Voices of Toni Morrison,* 1991, s. 75 (prel. KF).
[19] Awkward, M. *Tradition, Revision…,* 1989, s. 80 (prel. KF).

predsa o tvojich očiach. Aha. O mojich očiach. O mojich modrých očiach. Počkaj, nech si ich zase pozriem. *Pozri, aké sú pekné.* Koľko ráz sa na ne pozriem, zakaždým sú krajšie. *Krajšie som nikdy nevidela.*" (NO, s. 177)

Mlieko v tvorbe ženských autoriek funguje ako symbol vzťahu matky a dieťaťa (O´Reilly/ová, 2004, s. 56). Jeho nadmernú konzumáciu počas pobytu v rodine MacTeerovcov interpretuje O´Reilly/ová ako „*Pecolinu túžbu po materinskosti*"[20]. V intenciách témy ju vnímam navyše aj ako úsilie o nadviazanie symbolickej „komunikácie" s matkou, ktorá je Pecole reálne i symbolicky odopieraná. V neposlednom rade mlieko, symbolizujúce prvotnú potravu dieťaťa, anticipuje prirodzený materinský cit nedospelej matky. V dôsledku tragédie však Pecola, v symbolickom význame sama *dieťa bez matky,* nie je schopná naplniť rolu matky. Predčasne narodené dieťa umiera a kruh nefungujúcej reprodukcie materstva sa uzatvára.

Na životných osudoch ďalšej postavy, nechceného dieťaťa Chollyho Breedlova, Morrison/ová opätovne poukazuje na atribúty nerealizovaného materstva. Po tom, ako mladistvá rodička štvordňové novorodeňa zanechá na smetisku, rolu náhradnej matky preberá prateta, *matka bez detí*, ktorá ho „*ľúbila do posledného dychu*" (NO, s. 125). Ide však o nefunkčné náhradné materstvo; pre dospievajúceho Chollyho predstavuje Jimmy iba starenu, „*ktorá sa zaňho cítila zodpovedná*" (NO, s. 142). Paradoxne iba na jej pohrebe „*obklopený výnimočnou nehou*" (NO, s. 125) jej priateliek, zažíva krátky prejav komunitnej lásky. Autorkina rekonštrukcia problematického vývinu Chollyho osobnosti (podobne ako pri jeho manželke Pauline) opäť poukazuje na absenciu materinskej starostlivosti a citu, ktoré spolu s uvedomením si vlastnej fyzickej neatraktívnosti ústia do „... *zúfalstva, úpadku a agresivity zacielenej voči bezvýznamným veciam a slabým ľuďom*" (NO, s. 39).

Príznačným prejavom Chollyho citovej deprivácie v situácii *dieťaťa bez matky* je nezvládnutie roly manžela a otca. Tragický paradox vzťahu otec – dcéra evokuje rozprávačkin postreh: „... *bol jediný, kto ju miloval natoľko, že sa jej dotkol, že ju objal, že jej dal niečo zo seba. Jeho dotyk bol však osudný a to, čo jej dal, naplnilo pohár jej utrpenia smrťou.*" (NO, s. 181)

Autorka v pomerne priamočiarom zobrazení najstrašnejšieho činu otca – brutálneho znásilnenia vlastnej dcéry – rozvíja tému životnej tragédie afroamerického muža: „*Previnilosť a bezmocnosť sa v ňom rozozvučali v žlčovom duete. Čo pre ňu kedy mohol*

[20] „Pecola´s longing to be mothered." O´Reilly/ová, A. *Toni Morrison and Motherhood*..., 2004, s. 56 (prel. KF).

urobiť? Čo jej dať? Čo povedať? Čo mohol vyhasnutý černoch povedať zohnutému chrbátiku jedenásťročnej dcéry? Keď jej pozrel do tváre, videl uštvané, milujúce oči. Tá uštvanosť ho dráždila – láska v ňom vždy vzbudzovala zúrivosť. Ako sa opovažuje ľúbiť ho? Nemá rozum? Ako má na to reagovať on? Oplácať jej ju? Ako? Čo mohli vykonať jeho ťažké ruky a zastretý mozog, aby si získal sebaúctu, ktorá by mu dovolila prijať jej lásku?" (NO, s. 143) Cholly ubližuje dcére, lebo aj jemu ublížili v spletitých životných situáciách.[21] Tragické zavŕšenie života mužského subjektu ústiace do totálneho úpadku zvýrazňuje aj Morrison/ovej výber expresívnych zoomorfných prirovnaní: „*Zaradil sa medzi zvieratá; naozaj stal sa prašivým psom, hadom, potkanom.*" (NO, s. 22)

Epizodické naznačenie dôsledkov absencie matky registrujem aj v postave zvráteného „*vykladača snov a poradcu*" (NO, s. 146), prezývaného *svätý Mydloš*. Citová deprivácia a celoživotná frustrácia *dieťaťa bez matky* vyústia do úchylného správania. Protagonista s pedofilnými sklonmi prísľubom splnenia sna o modrých očiach zavŕši Pecolinu tragédiu.

3.2 Sesterstvo

Zobrazovaním ženských komunít a vzťahov ich jednotlivých členiek sa autorke darí prenikať k podstate sesterstva afroamerických žien. Na postave Pauline autorka poukazuje na problémy asimilácie žien, ktoré sa po prvej svetovej vojne sťahovali z Juhu do mestských štvrtí na Severe. Pauline túži po spoločnosti priateliek, avšak jej úsilie o integráciu do ženskej komunity, prebiehajúce príznačne cez napodobovanie iluzórnych ideálov krásy, sa míňa účinku: „*Keď sa skúsila namaľovať ako ony* (iné černošské ženy, pozn. KF)*, výsledok bol dosť neslávny.*" (NO, s. 106) Zlyháva aj v pokuse spriateliť sa so svojou bielou zamestnávateľkou: „*Usilovala som sa mať tú ženu rada. Bola ku mne dobrá, kadečo mi dávala, ale ani tak som ju nemohla mať rada.*" (NO, s. 107) V reagencii na paternalizmom poznačenú radu bielej panej, aby opustila svojho nehodného manžela, autorka necháva zaznieť prejav lojality afroamerickej ženy voči manželovi, a to aj za cenu straty „priateľstva": „*Ale potom sa mi zdalo hlúpe, aby čierna žena nechala čierneho chlapa pre bielu ženu.*" (NO, s. 108)

[21] Z množstva literárnokritických ohlasov na túto románovú scénu uvádzame názor W. Harding/ovej: „*Morrison/ová odhaľuje ambivalentnosť extrémnych situácii buď prostredníctvom opakovania s variáciou [ako je tomu v dvoch scénach s Evou a Plumom* (z románu *Pieseň o Šalamúnovi*)*, alebo v dvojznačnosti scény samotnej. Takto je Chollyho čin brutálnym znásilnením i nežným aktom zľutovania sa.*" In: Harding/ová, W., Martin/ová, J. *A World of Difference*..., 1994, s. 27 (prel. KF).

Podľa Evans/ovej ide o „... *jednu z hlavných oblastí konfliktu medzi černošskými a bielymi ženami. Pauline kladie rasové hľadisko omnoho vyššie než akýkoľvek romantizovaný koncept sesterstva*.“[22]

Iný typ nefungujúceho sesterstva predstavuje interakcia Geraldine a Pecoly, ktorou autorka poukazuje na to, kam siaha nenávisť neautentického subjektu. V záverečnej scéne druhej kapitoly Geraldine drsným spôsobom vykáže Pecolu zo svojho domu: „„*Zmizni,‘ povedala ticho, ‚ty čierna potvora!*“ (NO, s. 85) Opisom bolestnej skúsenosti dieťaťa autorka kritizuje spôsob odmietania černošstva ako takého (Awkward, 1989, s. 73). Geraldinina inferiorizácia v rámci vlastnej etnickej skupiny, ako aj popretie sesterskej solidarity ju vytesňujú do izolácie v neautentickom svete.

Zaujímavým spôsobom poukazuje autorka na relikty ucelenosti vzťahov v rámci černošskej komunity. Náznaky odsúdenia členiek, ktorých správanie nezodpovedá tradičným hodnotám afroamerickej komunity (empatia, starostlivosť o starých, chorých a bezmocných), nachádzam

- v Claudiinom hodnotiacom výroku: „*Márne sme čakali, aby aspoň niekto povedal chúďa dievča alebo úbohé dieťa*.“ (NO, s. 168),
- v útržkoch konverzácií dospelých: „*Dúfam, že mňa nenechajú takto sa potĺkať, ak budem senilná. To sa nepatrí*.“ (NO, s. 19),
- v počiatočnom odmietaní plnenia náhradnej materskej roly zo strany pani MacTeerovej vo vzťahu k Pecole. Autorka ho približuje expresívnym jazykom: „... *v biblii sa vraví, že máme nasýtiť hladných. To je pekné. To je správne. Ale ja nebudem nasycovať slony... Ten, komu treba dva litre mlieka, musí sa stadeto pratať*.“ (NO, s. 30)[23]

K silným miestam románu v súvislosti s témou sesterstva možno zaradiť aj prezentácie detského priateľstva Claudie, Friedy a Pecoly. Vzťahy dievčenskej dôvernosti rozšírené o poznatky z medzirasových kontaktov („priateľstvo“ Friedy a Claudie s dievčaťom svetlejšej pleti Maureen Pealovou) zahŕňajú aj registráciu rozdielov na úrovni fyzického zovňajšku: „*Tým, čoho sme sa báli, bolo to, čo urobilo krásnou ju, a nie nás*.“ (NO, s. 70)[24] V naznačenom konflikte, kopírujúcom vzťahy dospelých

[22] Evans/ová, E. B. *Race, Gender and Desire…*, 1989, s. 71 (prel. KF).

[23] „*… Bible say feed the hungry. That´s fine. That´s all right. But I ain´t feeding no elephants (…) Anybody need three quarts of milk to live need to get out of here*.“ Morrison/ová, T. *The Bluest Eye*, 1970, s. 27.

[24] „*Modrooké, blond, štíhle biele ženy by nemohli byť považované za krásne bez tých druhých – čiernych žien s klasickými africkými črtami – tmavou kožou, širokými nosmi, plnými perami a kučeravými vlasmi*.“ In: Hill/ová Collins/ová, P. *Black Feminist Thought…*, 1990, s. 79 (prel. KF).

ženských subjektov, vnímavá Claudia odmieta pasívne zmierenie a túži fyzicky ublížiť dievčaťu, ktoré svoj pocit spornej nadradenosti (svetlejšia pleť) artikuluje povýšeneckým naznačením matrilineárnej reprodukcie záporných kvalít: „*Ste sprosté po mame.*“ (NO, s. 68)

Citlivo načrtnutý vzťah Claudie a Friedy MacTeerových predstavuje jediný typ prezentácie pokrvného sesterstva v románe. Prvotnú prirodzenú žiarlivosť a rivalitu deväťročnej Claudie voči staršej Friede, ktorá jej „*... išla na nervy, lebo vždy všetko vedela*“ (NO, s. 30), vystrieda náklonnosť sprostredkovaná opisom príjemných pocitov zo sestrinej prítomnosti počas choroby: „*Do izby vchádza sestra. Oči má plné žiaľu. Spieva mi: ‚Keď tmavý nach padá na spiace múry záhrad, ktosi na mňa myslí...‘ Driemem, myslím na slivky, múry a na kohosi.*“ (NO, s. 17) Pecolin osud zákonite poznačí aj vzťah Claudie a Friedy. Podobne ako v románe *Sula*, aj tu prítomnosť jedinca stojaceho mimo spoločenstvo reguluje správanie sa jeho členiek (snaha stať sa lepším): „*Prestali sme sa s Friedou biť, sústredili sme sa na nášho hosťa.*“ (NO, s. 23) V týchto intenciách Friedino odhodlanie „*so zovretými perami a s maminým pohľadom*“ (NO, s. 63) chrániť Pecolu pred spolužiakmi interpretujem ako úsilie vystupovať v úlohe sestry-ochrankyne.

Pre Morrison/ovú je príznačné, že v ženskom epickom svete, ktorý vytvára, nedominujú reprezentácie tradičných rodinných štruktúr. Alternatívny svet ženskej kultúry a interpersonálnych vzťahov v románe *Najmodrejšie oči* zastupuje domácnosť tvorená trojuholníkom žien-prostitútok (Čína, Polonia, slečna Marie[25]). V ich osobitom životnom štýle vo svete predajnej lásky možno vnímať dva špecifické príznaky sesterstva charakterizovaného slobodou a nenávisťou ženských subjektov. Prvý typ spriezračňujú vyhranené vzťahy k ostatným členkám komunity, „*... ktoré sa vzorne starali o rodinu, nepili, nefajčili, ani sa neflákali*“ (NO, s. 54), a preto k nim trojica žien prechováva „*nehynúcu, aj keď tajenú úctu*“ (NO, s. 54). Takýto typ pocitového vzťahu je možné interpretovať ako nepriamu túžbu po hodnotách a rolách žien určovaných systémom, ktorého predstaviteľov prostitútky nenávidia „*bez hanby, bez výnimky a bez ospravedlnenia*“ (NO, s. 54). Druhý špecifický typ sesterstva registrujem v náklonnosti slečny Marie k detskému subjektu, ktorý autorka prezentuje opismi príjemných predstáv spájaných s jedlom. Špecifické konotácie Mariiných oslovení implikujú Pecolino

[25] Mená z originálu *China, Poland, Miss Marie* sú v slovenskom preklade uvádzané ako Čína, Polonia a slečna Marie, v českom preklade Čína, Francie a slečna Marie.

postavenie, napr. *cibuľka* (symbol znevažovanej, ale užitočnej bytosti)[26], *broskynka* (v starej Číne broskyňový kvet – symbol označujúci mladé dievčatá).[27]

Tu je namieste uviesť, že motív priateľstva/sesterstva využila autorka aj na dokreslenie tragédie hlavnej protagonistky. V pôsobivej záverečnej scéne románu, vo vnútornom monológu s imaginárnou postavou priateľky, necháva svoju detskú hrdinku overiť si „pravdu" o svojej novonadobudnutej kráse (Awkward, 1989, s. 93): „Si moja najlepšia kamarátka. Ako to, že som ťa nespoznala skôr? *Predtým si ma nepotrebovala.* Nepotrebovala? *Totiž... predtým si bola taká nešťastná. Predtým si si ma tuším ani nevšimla.* Asi máš pravdu. A ja som tak túžila po kamarátke. A ty si bola tu. Rovno pred mojimi očami. *Nie, zlatko. Rovno za tvojimi očami.*" (NO, s. 172)

K pôsobivosti Morrison/ovej diela okrem zobrazovania intímnych prvkov z oblastí tabuizovaných sfér ženskej telesnosti prispieva aj bohatá obraznosť vyjadrovania: napr. prirovnanie pocitov k súčastiam ženského odevu: „*akoby sa zložila do seba ani záhyb na sukni*" (NO, s. 69); „*Chcelo sa mi vystrieť ju, vyhladiť tie záhyby, násilím vyrovnať ten zohnutý chrbát.*" (NO, s. 69) a využívanie výrazových prostriedkov z oblasti hudobnej terminológie, napr.*:* „*... zvuk narazí na zvuk, zachveje sa a stiahne. Vynorí sa iný zvuk, ale predchádzajúci zostáva na scéne: krúžia okolo seba a zrazu zastanú.*" (NO, s. 20); „*Ich hlasy splývali v nostalgickom žalospeve o bolesti, stúpali a klesali v zložitej harmónii, výška tónu sa menila, ale recitatív o bolesti nie.*" (NO, s. 123)

K zaujímavým črtám románu patrí aj aplikácia prvkov ústnej tradície v rámci afroamerickej kultúry. Mám na mysli zdieľanie známych posolstiev, prejavov vzájomnej dôvery a spolupatričnosti (rozprávanie klebiet, výklad snov), ktoré sa uskutočňuje prostredníctvom špecifických kódov v priestore mimo verejnej sféry, kam nezasahuje diskurz väčšinového bieleho obyvateľstva. Príkladom je úvodná veta románu,[28] implikujúca istý druh konšpirácie. V doslove k jednému z neskorších vydaní románu autorka podáva podrobnejšiu charakteristiku uvedeného slovného spojenia: „*Ššš, nepovedz nikomu.* (...) *Toto sa nesmie nik dozvedieť.*" *„To je naše tajomstvo a tajomstvo, ktoré neprezradia nám."*[29]

Analýza diela vedie ku konštatovaniu, že v emocionálne pôsobivom a literárnou kritikou výdatne komentovanom diele *Najmodrejšie oči* Morrison/ová využitím všetkých vyššie uvedených prostriedkov podala zaujímavý obraz afroamerickej komunity v prvej

[26] Biedermann, H. *Lexikón symbolov,* 1992, s. 46.
[27] Biedermann, H. *Lexikón symbolov,* 1992, s. 41.
[28] V slovenskom preklade románu sa významovosť špecifického frazeologického zvratu „*Quiet as it´s kept.*" „Aj keď sa to nikde nespomína..." úplne stráca. In: Morrisonová, T. *Najmodrejšie oči,* 1986, s. 11; Trochu bližšie k pôvodine, aj keď významovo tiež oslabený, je český preklad: *„I když se o tom nemluví.*" In: Morrisonová, T. *Velmi modré oči,* 1995, s. 8.
[29] „*Shh, don´t tell anyone else. (...) No one is allowed to know this." „It is a secret between us and a secret that is being kept from us."* In: Morrison/ová, T. *The Bluest Eye,* 1970, s. 212.

polovici 20. storočia. Zobrazením nefungujúcich materských a sesterských vzťahov podrobuje kritike konanie subjektov, ktoré porušujú tradičné rodové stereotypy materských rolí (Pauline, Geraldine) i princípy komunitného spolužitia. Detská románová postava Pecola svojou vysnenou predstavou o zmene fyzického zjavu pod tlakom rodovo odlíšenej socializácie (pekné dievča je milované) a túžbou po láske a nehe morálne prevyšuje svoju matku, ktorej fixácia na mýtus belošskej krásy znemožnila poskytnúť dcére model ženskosti. (O´Reilly/ová, 2004, s. 55)

4
PROBLEMATIZOVANÉ PODOBY FATÁLNEHO VZŤAHU ŽENSKÝCH SUBJEKTOV — *SULA* (1973)

„Komunita by uprednostnila, keby [Sula] hrala namiesto kreatívnej deviácie, prípustnej pri stupňovaní v džeze, čistý refrén bluesu." - Harris/ová -

Dominantnou témou autorkinho druhého románu[1] je prostredníctvom *„komplikovanej interakcie materských a dcérskych hlasov*"[2] invenčne stvárnený nekonformný vzťah dvoch ženských subjektov. V opisoch vývinových fáz zväzku „*dcér vzdialených matiek a neuchopiteľných otcov (Sulin mŕvy a Nelin neprítomný)*" (SL, s. 52), Morrison/ová tematizuje ženský špecifické, v extrémnych situáciách nadobúdané životné skúsenosti.

Príbeh románu, pozostávajúceho z dvoch vzájomne prepojených častí, sa rozvíja v rokoch 1919 – 1936 (prvá časť) a 1937 – 1965 (druhá časť) vo fiktívnom meste Medallione v štáte Ohio na stredozápade USA. Jeho hlavnú os tvorí priateľstvo Suly Mae Peaceovej (vnučky Evy Peacovej) a Nely Wrightovej (dcéry Heleny Sabat--Wrightovej)[3]. Ich vzťah charakterizuje vzájomná príťažlivosť, založená na kontraste dievčenských pováh (Sula – nebojácna, ale psychicky nevyrovnaná; Nela – nenápadná, ale rozhodná) i pôvodných rodinných a sociálnych štruktúr. Problematické archetypálne vzťahy (matka – dcéra; stará matka – vnučka) v ich rodinách (Hirsch/ová, 1989, s. 179) implikujú absenciu matrilineárnej nadväznosti, ktorej náhradu hľadajú oba subjekty u seba navzájom (Schramm/ová, 1992, s. 175).

V autorkinom podaní pôvodne radostné prežívanie blízkeho priateľstva desaťročných dievčat postupne prerastá do dramatického zavŕšenia životov dospelých žien, poznačených ambivalentným chápaním vlastnej existencie a obapolnej príťažlivosti.

---

[1] Román *Sula* bol v roku 1974 nominovaný na Národnú knižnú cenu a do vydania románu *Raj* (1998) kritikmi/kritičkami považovaný za autorkino „najfeministickejšie" dielo. K pomerne problematickému označovaniu literárnych textov pomenovaním *feministický,* pozri: Defining a Feminist Text. In: Eagleton/ová, M. *Working with Feminist Criticism,* 1996, s. 32.

[2] Hirsch/ová, M. *Maternal Narrative…,* 1993, s. 261 (prel. KF).

[3] Pri uvádzaní citácií z originálu mená hlavných protagonistiek prekladám nasledovne: Eva (Eva); Hana (Hannah); Nela (Nel); Helena (Helen); Cecília (Cecile).

Časť Sulinej „experimentálnej“ existencie ako autonómneho ženského subjektu počas desaťročnej neprítomnosti (mimo románového príbehu) sa postupne stáva zdrojom miestnych legiend, mýtov a povier (Harris/ová, 1991, s. 67). Rozvratná energia subjektu, ktorý sa úporne snaží kreovať život podľa vlastných predstáv, má tragický dosah nielen na komunitu. Sulino pudové konanie zvedením priateľkinho manžela príznačne zasahuje aj do vzťahu s tou, ktorá kedysi predstavovala jej *druhé ja*.

Nelinu tragédiu charakterizuje pocit prázdnoty vlastného bytia, paradoxne prehĺbený Sulinou predčasnou smrťou. V Morrison/ovej podaní Nela aj napriek desaťročnému manželstvu a naplnenému materstvu dospieva k trpkému životnému poznaniu: na vytvorení medzery v jej živote má omnoho väčší podiel dlhoročná neprítomnosť priateľky z detstva, než vlastného manžela – otca jej troch detí (Hirsch/ová, 1993, s. 269).

4.1 Materstvo

Realizácie materských vzťahov (matka – dcéra, stará matka – vnučka, matka – syn) v románe *Sula* umiestňuje Morrison/ová do diametrálne odlišných rodinných štruktúr. Pri porovnávaní formatívneho vzťahu matka – dcéra, determinujúceho vývoj ženských subjektov Suly a Nely, vychádzam z analýzy problematizovaných podôb materstva, projektovaného na pozadí osudov ich rodinných spoločenstiev.

Na zväzkoch viacgeneračného zoskupenia ženských subjektov Nelinej rodiny (stará matka Cecilia – matka Rochelle – dcéra Helena – vnučka Nela) autorka ilustruje dôsledky Rochellininej nematerinskej orientácie. V náhradnom materstve starej matky Cecílie panuje dôsledná snaha zabrániť prenosu nežiaducich materinských skúseností vlastnej dcéry-prostitútky. Prísna výchova vnučky Heleny preto umocňuje jej kŕčovito starostlivý, avšak citovo nepodnetný vzťah k dcére Nele. Jednoduchým konštatovaním, že Helena „*zbožňovala svoj dom a bolo pre ňu potešením manipulovať dcérou i manželom*“ (SL, s. 18), autorka naznačuje urputnosť, s akou sa snaží získať si „povesť“ vzornej manželky a matky. Obraz problematických rodinných väzieb dotvára neskrývaný obdiv Nelinho otca k manželke a jeho pocitová neutralita vo vzťahu k dcére. S podobnou kresbou modelu rodinnej štruktúry s nefunkčným materstvom, v ktorej navyše chýba otcovská autorita (aj napriek fyzickej prítomnosti manžela), sa stretávame aj v dielach ďalších afroamerických autoriek.

Dôverné priateľstvo so Sulou predstavuje pre Nelu únik z navonok perfektného, avšak citovo chladného rodinného prostredia. Priťahuje ju živelnosť, vitalita i chaotickosť domácnosti, „*... kde sa v hrnci na sporáku stále niečo varilo;* (...) *kde špinavé riady stáli celé hodiny vo výlevke a kde stará matka, ktorá mala iba jednu nohu* (...),*vylovila oriešky z hlbokého vrecka alebo len tak vyložila sen*“ (SL, s. 29).

Viacrozmerne koncipovaná postava starej matky[4] Evy Peaceovej, svojvoľne si určujúcej systém pravidiel v rámci vlastnej matriarchálnej domácnosti i širšej komunity, je prototypom samostatnej a rozhodnej ženy; jej postoj k materstvu a rodine určujú sociálno-ekonomické podmienky prežitia. Motivický prvok symbolickej *matky bez detí* nachádzame na príklade Evinho problematického materstva. Na jej krajnú obetavosť poukazuje Morrison/ová napr. prostredníctvom naturalistických opisov fyziologických úkonov materinskej starostlivosti (uvoľnenie Plumových čriev posledným kúskom masti). Evina „materinskosť“ má však aj odvrátenú tvár, ktorú má recipient/recipientka možnosť vnímať cez priamo kontúrovaný obraz matkinej fyzickej likvidácie dospelého syna – upálenie.

Prezentáciou ne/materstva ďalšej protagonistky – Evinej dcéry Hany, popierajúceho tézu, že „*...vzťah medzi matkou a dcérou je najintímnejší a najformatívnejší zo všetkých vzťahov medzi ženami navzájom*“[5], Morrison/ová poukazuje na neprítomnosť základných podmienok na vytváranie registra kladných životných hodnôt v rámci matrilineárnej dedičnej postupnosti. Podobnú interpretáciu ponúka aj charakteristika dobrovoľného „*...oslobodenia sa od pút materstva a dcérstva v geste ‚sebazrodenia‘*“[6] najmladšej z trojice postáv Peaceových žien – Suly. Pri literárnom zobrazení túžby po alternatívnej sebarealizácii (ústiacej do cynického a amorálneho konania) autorka hojne využíva mýtické dimenzie tejto postavy (Peach, 1995, s. 23). Pomocou nich uskutočňuje svoje predstavy o individualizácii ženského subjektu mimo tradičnej afroamerickej komunity vrátane jej tragických následkov (porov. s postavou Jadine v románe *Návnada*).

Aj keď Sula ako nezávislý ženský subjekt odmieta materstvo, nemôže sa vymaniť z okruhu jeho pôsobenia. Autorka využíva evokácie materstva v lyrickom náčrte posledných chvíľ dospelej ženy – *dieťaťa bez matky* (symbolický aspekt) i *matky bez detí* (biologický

[4] Angl. *Big Mamma*.
[5] Hirsch/ová, M. *Mother/Daughter Plot…,* 1989, s. 19 (prel. KF).
[6] Angl. *self birth*. Hirsch/ová, M. *Mother/Daughter Plot…,* 1989, s. 129 (prel. KF).

aspekt)[7], zomierajúcej v polohe dieťaťa v materskom lone. Tento obraz symbolizuje túžbu (porovnateľnú s Plumovou) po návrate do matkinho tela: „... *nohy si pritiahla k hrudníku, zatvorila oči, palec si vložila do úst a plávala nahor a nadol tunelmi, míňajúc tmavé steny, až na dno, kým nezacítila dažďovú vôňu a neuvedomila si, že voda je nablízku a že sa bude môcť zahaliť do jej ťažkej jemnosti, ktorá ju bude obklopovať, nosiť a navždy omývať jej unavené telo*“ (SL, s. 149).

Problematický vzťah k materstvu vnímam v stvárneniach hlavnej nositeľky tradičných vlastností „dobrej matky“, reprezentovanej postavou dospelej Nely. Po zbabelom odchode životného partnera „*všetko, čo sa kedy dozvie o láske*“ (SL, s. 165), jej dočasne poskytnú deti. Po čase však prichádza trpké precitnutie a uvedomenie si skutočnosti, že láska detí k nej sa postupne „... *vyvára ako hrniec sirupu príliš dlho ponechaného na sporáku, zanechávajúc za sebou iba vyčuchnutú vôňu a tvrdú, sladkú usadeninu, ktorú nie je možné zoškrabať*“ (SL, s. 165). Asociácie na nepríjemné zmyslovo-chuťové a čuchové vnemy sú v autorkinom podaní sugestívnym pripomenutím pocitov zničujúcej emocionálnej vyprahnutosti ženského subjektu.

Na ďalšie osobité prezentácie materstva poukazuje Hirsch/ová tvrdením, že „... *matky prestali byť schopné starať sa o synov v stále výraznejšie feminizovanej, hoci jasne sexuálnej kultúre, ktorú Morrison/ová konštruuje*.“[8] Ako príklad môže poslúžiť postava Ajaxovej matky. Autorka ju koncipuje ako osobitú individualitu, ktorá sa vyzná „*v počasí, osudových znameniach, mŕtvych, živých, snoch a všetkých chorobách*“ (SL, s. 126). Žena s príznakovými atribútmi „bosorky“[9] realizuje svoju materskú rolu poskytovaním „voľnosti“, „*v niektorých štvrtiach známej ako zanedbávanie*“ (SL, s. 126).

Motívy tragických podôb materstva afroamerických žien sú prítomné aj v záznamoch spomienok na násilie v pamätiach matiek prítomných na pohrebe syna ich priateľky: „... *mysleli na svojho nedávno zabitého syna a ‚pripomínajúc si jeho nohy v krátkych nohaviciach, rozmýšľali, kadiaľ vošla guľka*“ (SL, s. 65); vnímam ich ako Morrison/ovej reflexiu krutej reality afroamerického života – vysoký počet mladých obetí násilných činov.

Násilie evokuje aj každoročný rituál, tzv. *Národný samovražedný deň*, ktorý organizuje mentálne narušený vojnový vyslúžilec Shadrack. Deň konania si komunita internalizuje do takej miery, že sa to odráža aj pri časovej špecifikácii dôležitých

[7] Na základe klasifikácie A. Rich/ovej na označenie Sulinej orientácie sa javí ako vhodný termín „*child-free*“ *woman* implikujúci dobrovoľné odmietnutie materstva. In: Rich/ová, A. *Of Woman Born…,* 1976, s. 249 (prel. KF).

[8] Hirsch/ová, M. *Mother/Daughter Plot…,* 1989, s. 177 (prel. KF).

[9] Angl. *conjure woman.*

medzníkov v životoch žien (Harris/ová, 1991, s. 71), v autorkinom podaní príznačne prepojených s témou materstva: „*Ako dlho si rodila?*“ (...) „*Asi tri dni. Bolesti začali v Samovražedný deň a trvali až do nasledujúcej nedele. Chlapec sa narodil v nedeľu.*“ (SL, s. 15) Pôsobenie rituálu komunita vníma aj na javoch, ktoré zasahujú symboly plodnosti (sliepky znášajúce vajcia s dvojitými žĺtkami).

Tému materstva obsahujú prirovnania označujúce intenzitu pôsobenia prírodnej sily: „*deň bol taký horúci, že tehotné ženy sa opierali o stromy a plakali*“ (SL, s. 70) a bežné životné situácie: „*Najhoršia z urážok, akú matka môže pocítiť, je odmietnutie jedla dieťaťom.*“ (SL, s. 153)

4.1.1 Matky bez detí

Ako som naznačila v úvode, v symbolickom význame klasifikujem postavu Evy Peaceovej ako *matku bez detí*. Tragickým dôsledkom jej zlyhania v materinskej role je okrem nezabezpečenia matrilineárnej postupnosti medzigeneračného odovzdávania skúseností[10] drastický čin infanticídy. Psychologická motivácia činu zahrnujúca hnev, frustráciu a pocit znechutenia z degradácie syna Pluma, ktorý sa v zmysle Eviných symbolických predstáv dožaduje „návratu“ do matkinho tela, je obsiahnutá v svojráznej snahe o „záchranu“ dieťaťa odmietnutím fyziologického materstva: „*Mala som dosť miesta v srdci, ale nie v maternici. Raz som ho už porodila. Nemohla by som to urobiť znovu. Bol dospelý, veľký. Bože, odpusť mi, nebola by som schopná porodiť ho dvakrát.*“ (SL, s. 71)

Deštruktívny čin materinskej „lásky“ autorka v texte kontúruje počiatočným opisom Evy, ktorá polieva syna petrolejom. Následnou kontrastnou symbolickou evokáciou krstu prechádza k detailom zničujúceho aktu upálenia, ako ich poníma samotný Plum (vojnovými zážitkami a následnou drogovou závislosťou zdecimovaný na infantilné stvorenie): „*Ovládlo ho omámenie a vzápätí pocítil, ako sa mu po nohách a bruchu pohybuje nejaké vlhké svetlo veľmi príťažlivej vône. Úplne sa okolo neho ovinulo a, ovlažujúc ho, prenikalo mu do kože. Otvoril oči a zbadal, ako ho tým svetlom zalieva veľké orlie krídlo. Napadlo ho, že je to krst, požehnanie. Všetko bude v poriadku, povedalo krídlo. Uveriac mu, zatvoril oči a upadol do žiarivej priepasti spánku.*“ (SL, s. 47)

V konaní Evy identifikujeme postoj, príznačný pre viaceré Morrison/ovej protagonistky – ženy-matky, konfrontované s neúprosnosťou životnej reality, ktorá si

[10] Na Evino zlyhanie v role matky poukazuje celý rad kritičiek (Brown/ová-Guillory/ová, Pryce/ová, Birch/ová, Morris/ová, O´Reilly/ová, Christian/ová a i.).

často vynucuje popieranie ženskej „*tradičnej roly a morálky*“[11] a preberanie maskulínneho modelu správania.[12] Evinmu skutku infanticídy predchádza dobrovoľná deformácia vlastného tela (obetovanie zdravej nohy), ktorú podstúpi v stave zúfalstva po odchode nezodpovedného manžela. Použitím symbolického mena *Boy Boy* autorka zvýrazňuje psychickú nezrelosť postavy absentujúceho otca troch detí.

Žiada sa dodať, že stigmatizované matkino telo predstavuje pre Morrison/ovú dôležitý prvok výstavby románového príbehu. Na tento postup upozorňuje napr. Hirsch/ová: „*Neprítomná noha funguje ako ruptúra v centre textu, je tým nevysloviteľným (the unspeakable), okolo ktorého sa začínajú formovať Suline a Neline príbehy*.“[13] Eva preberá rolu živiteľky a hlavy rodiny a len vďaka svojej odvahe prekročiť fyzické a psychologické limity je schopná zabezpečiť životné potreby svojich detí. Výnos z drastického skutku „sebaobetovania“, finančný obnos od poisťovne, jej navyše umožní vytvoriť špecifický typ komunity, ktorú okrem jej vlastných detí tvorí pestrá zmes postáv (trojica hendikepovaných chlapcov, osamelý muž, novomanželské páry, náhodní podnájomníci). Opismi Eviných vzťahov k jednotlivým členom spoločenstva autorka načrtáva ďalšie rozmery komplikovaného vzťahu protagonistky k vlastnej materskej role.

Evine navonok úprimné prejavy pri poskytovaní komunitnej ochrany interpretujem ako typ túžby po rodine, doplnený o svojrázny, ale nie šťastný spôsob sebarealizácie. V takomto ponímaní aj veľkorysú „adopciu“ troch *detí bez matiek,* chlapcov rôznych odtieňov pleti a veku, a ich postupné „zrovnanie“ na trojicu indivíduí bez identity (spoločne označovaných menom *Dewey*), chápem skôr ako typ chladnej, odľudštenej manipulácie problematického subjektu, než uvedomelého komunitného materstva. Potvrdzuje to aj Bloomova téza, že Morrison/ová týmto spôsobom „*... dramatizuje deštruktívnu silu bezpodmienečne potrebnú na ovládanie rôznych symbolických systémov*“[14], pričom „v *jej próze táto sila vytvára groteskné obete, často zahŕňajúce tie, ktoré sú zdanlivo v dominantných pozíciách*.“[15]

V drsnom a vecnom priznaní Evy-matky v odpovedi na Haninu otázku, či svoje deti mala rada – „*Nie, myslím, že nemala. Nie takým spôsobom, ako myslíš*“ (SL, s. 67) –,

[11] Harris/ová, T. *Fiction and Folklore…,* 1991, s. 75 (prel. KF).

[12] Na konštrukciu rodových rolí zaujímavým spôsobom upozorňujú Z. Kiczková a M. Szapuová: *„Ak zastávame stanovisko, podľa ktorého rodové roly sú konštruované istými kultúrnymi normami a vzorcami správania a neexistujú povahové vlastnosti predurčujúce zastávanie tej-ktorej roly, zrejme sa prikloníme k názoru, že daná rola živiteľky – hlavy rodiny, resp. prispôsobenie sa obrazu tejto roly má za následok preberanie zodpovedajúcich stereotypov správania.“* In: Kiczková, Z. a kol. *Otázky rodovej identity…,* 2000, s. 125.

[13] Hirsch/ová, M. *Mother/Daughter Plot…,* 1989, s. 179 (prel. KF).

[14] Bloom, H., ed. *Modern Critical Views…,* 1990, s. 55 (prel. KF).

[15] Bloom, H., ed. *Modern Critical Views…,* 1990, s. 55 (prel. KF).

recipient/recipientka registruje značný stupeň citového chladu. Rezonuje v ňom odozva spomienok na bolestné skúsenosti celoživotného boja o prežitie, neposkytujúceho priestor na rozvinutie materinskej lásky. Evine hnevlivé reakcie sú presýtené expresívnosťou hovorového štýlu černošskej angličtiny: „*Nemala som čas. Jednoducho na to nebol čas. Keď som prežila deň, hneď tu bola noc. Všetci ste hnusne kašľali a ja som iba striehla, aby ste nechytili tuberu, a ak ste spali potichu, napadlo ma – ó, Bože, sú mŕtve, a tak som vám kládla ruku pred ústa, aby som ucítila váš dych; o čom to tu rozprávaš, či som vás milovala, dievča, ja som tu trčala nažive iba kvôli vám; nedochádza ti to v tej gebuli, alebo čo to máš medzi ušami, ty hus jedna?*“ (SL, s. 69).[16] Výrazne konfrontačný tón aj napriek naznačenej obetavosti poukazuje na citovú nezaujatosť, ktorej dôsledky sa prejavia pri formovaní ženských subjektov dcéry a vnučky.

Ďalší tragický životný paradox postavy „majestátnej hlavy rodiny“ podáva autorka vo výjave uhorenia dcéry Hany, ktoré uvádza naznačením príznačných epických súvislostí (červené šaty v Haninom sne ako symbol ohňa). Eva, riskujúc vlastný život skokom z okna, dopadne príliš ďaleko, než aby mohla zachrániť horiacu dcéru. V scéne prevozu oboch žien do nemocnice necháva Morrison/ová kombináciou zmyslových zážitkov doznieť dosah osudového vzopätia síl svojej protagonistky. Ťažké zranenie, keď „*krv z rán na tvári jej zaliala očí*“ (SL, s. 77), znemožní matke zazrieť umierajúcu dcéru, ale nezabráni zacítiť „*známu vôňu spáleného tela*“ (SL, s. 77), pripomienku jej nematerského činu. Zobrazeným opakovaným zásahom ničivého živlu, ktorého je Eva aktívnou účastníčkou [(synovo upálenie, z ktorého dym jej „*ostane dlhé roky vo vlasoch*“ (SL, s. 37)] i pasívnou pozorovateľkou (zmarené úsilie o záchranu Hany), autorka znásobuje tragédiu symbolickej postavy *matky bez detí*.

V epickej realite románu Eva prežije aj vnučku Sulu, pohrebu sa však odmieta zúčastniť. Rozhodnutie, že nechce „... *dovoliť očiam vidieť to, čo by srdce nemohlo zniesť*“ (SL, s. 171), interpretujem ako možný náznak Evinho odpustenia a zmierenia sa s vlastným tragickým osudom.

Už som naznačila, že podľa psychoanalytickej teórie je vzťah matky k dieťaťu podmienený matkinou vlastnou skúsenosťou. Deficit materinského citu v procese tvorby Haninho ženského subjektu je zjavný v jej vzťahu k dcére Sule. Podobne ako Eva, aj

[16] „*No time. They wasn´t no time. Not none. Soon I got one day done here come a night. With you all coughin´and me watchin´ so TB wouldn´t take you off and if you was sleepin´quiet I thought, O Lord, they dead and put my hand over your mouth to feel if the breath was comin´ what you talkin´ ´bout did I love you girl I stayed alive for you can´t you get that through your thick head or what is that between your ears, heifer?*“ (SL, s. 69).

ona je ochotná zabezpečiť prostriedky materiálneho charakteru, ale samotná Sula ako ľudská bytosť – jej vlastné dieťa – ju nezaujíma. Náznaky materinskej frigidity protagonistky Hany, ktorá „*nikdy nekarhala ani nedávala príkazy*“ (SL, s. 29), registrujem v rozhovore žien-priateliek, v ktorom svoju nevšímavosť voči dcére Hana artikuluje vedomým rozlišovaním medzi „povinnou“ a ozajstnou materinskou láskou: „*Hester je už veľká, ale nemôžem povedať, že to, čo cítim, je láska.*“ „*Určite ju miluješ. Miluješ ju tak, ako ja Sulu. Ale rada ju nemám. V tom je ten rozdiel.*“ „*Myslím, že je to tak. Mať ich rada, to je iná vec.*“ (SL, s. 57)[17] V citovanej časti upúta nemilosrdná pravda Haninho ne/materstva. Chladné a necitlivé konštatovanie, ktoré si Sula náhodne vypočuje, načne proces dôslednej negácie puta *matka – dcéra* v druhej generácii rodiny Peaceovcov (Samuels/ová, Hudson/ová-Weems/ová, 1990, s. 36). V autorkinom literárnom zobrazení ho charakterizujú prevládajúce matrofóbne pocity, sugestívne naznačené vo výjave Sulinho pasívneho sledovania matkinho upálenia: „*Stála som tam a pozorovala, ako horí. Uchvacovalo ma to. Chcela som, aby sebou aj naďalej šklbala a triasla.*“ (SL, s. 147) Pri interpretácii Sulinho konania sa užitočnou javí Showalter/ovej téza, týkajúca sa ženskej skoptofílie: „*Tak jako smrt otce byla vždy archetypálním rituálem přechodu do dospělosti pro západního hrdinu-muže, stala se smrt matky, pozorovaná nebo transcendovaná dcérou, jedním z nejhlubších momentů ženské literatury. V analýze těchto cílených probuzení, těchto posilujících mytologií ženské kultury nachází feministická kritika svůj nejnáročnější, nejpovzbudivější a nejpatričnější úkol*.“[18] V zmysle uvedenej charakteristiky interpretujem aj Sulinu spomienku ako autorkino znázornenie povahovej deformácie, zapríčinenej nefunkčným reťazcom vzťahov *stará matka – matka – dcéra.*

4.1.2 Deti bez matiek

Nazdávam sa, že naznačený bezcitný postoj Suly k matkinej tragédii implikuje dcérino zvnútornenie vlastnej existencie ako symbolického *dieťaťa bez matky* dávno pred matkinou smrťou. Navyše, od detstva vnímaná nymfomanická posadnutosť „*v dome so ženami, ktoré si mysleli, že všetci muži sú im k dispozícii*“ (SL, s. 119) spôsobí, že Sula si postupne vytvára životný program bez elementárnej miery citovej zaangažovanosti a zodpovednosti za vlastné konanie. Izolovaná, konzumne zameraná

[17] „*Well, Hester grown now and I can´t say love is exactly what I feel.*“ „*Sure you do. You love her, like I love Sula. I just don´t like her. That´s difference.*“ „*Guess so. Likin´ them is another thing.*“ (SL, s. 57).
[18] Showalter/ová, E. *Pokus o feministickou poetiku*,... 1998, s. 226.

identita jej nebráni vstupovať do palety vzťahov,[19] vzbudzujúcich odsúdenie komunity, podľa ktorej „*nič podradnejšie, nič špinavšie*“ (SL, s. 113) ako aféry s bielymi mužmi nejestvuje.

Okrem osobnostných čŕt autorka *inakosť* svojej ženskej postavy výrazne spríznačňuje prepojením reálnosti a magickosti. Opisy konania obyvateľov mesta, ktorí zo strachu pred Sulou „*stavali v noci metly cez dvere a schody verandy posýpali soľou*“ (SL, s. 113), charakterizujú protagonistku s atribútmi bosorky (Peach, 1995, s. 23; Samuels/ová, Hudson/ová-Weems/ová, 1990, s. 33). K ďalším príznakom zaraďujeme jej zrakovo-čuchové vnímanie: „*ako keby [ťa] ovoniavala očami a pritom sa jej nepáčilo [tvoje] mydlo*“ (SL, s. 117), absencia prejavov fyzického starnutia: „*Mala takmer tridsať* (...) *a neprišla ani o jeden zub, nemala žiadne škrabance, ani tukový pás* (...) *ani iné normálne znaky zraniteľnosti*“ (SL, s. 115) a zvláštne materské znamienko.

Fyzický znak ženskej hrdinky tiahnuci sa od stredu viečka smerom k obočiu (pôvodne v tvare ruže bez tŕňov) počas rokov tmavne. V závislosti od typu vzťahov s inými protagonistami románu nadobúda „hypnotizujúce“ účinky, ktoré determinujú jeho významy (jedovatý had pre Juda, treska pre Shadracka, Hanin popol pre obyvateľov mesta). Viacero kritikov/kritičiek poukazuje na možné posuny jeho interpretácií v závislosti od uhla pohľadu recenzenta/recentzentky.[20] Vychádzajme zo slovenského ekvivalentu anglického slova *birthmark* – materské znamienko. Na základe autorkinho opisu Sulinho „experimentálneho“ spôsobu života, príznakový detail – znamienko po matke – interpretujem ako symbolickú stigmu, následok dedičstva negatívnych povahových vlastností.

Morrison/ová sa pri tematizácii vzťahov afroamerických žien nezaobíde bez vypätých postojov. V dramatickom vyhrotení sporu Eva – Sula ide o viac než iba o medzigeneračnú tenziu. Stará matka s dobrovoľne privodenou deformáciou, ktorá má ustálenú funkciu (získanie finančných prostriedkov), je stúpenkyňou konformnosti. Autorka ju necháva zaznieť v konfrontačných otázkach, implikujúcich morálny imperatív tradičných modelov ženskej realizácie: „*Kedy sa vydáš? Musíš mať deti. Potom sa usadíš.*“ (SL, s. 92).

Vnučkina vrodená kozmetická „deformácia“, dodávajúca jej „*náznak prekvapivej radosti*“ (SL, s. 96), evokuje prejavy neukotvenosti a vzbury. Morrison/ová tak smeruje k vytvoreniu viacrozmernej postavy afroamerickej ženy. V Sulinej povahe na jednej

[19] Niektorí kritici považovali „*násilné smrti a zjavnú amorálnosť v románe za rušivé*“. In: Draper, P. J., ed. *Black Literature Criticism*…, 1992, s. 1422.
[20] Bližšie pozri McDowell/ová, D. *„The Self and the Other“…,* 1988, s. 81.

strane chýba ctižiadostivosť: „*Nemala žiadnu ambíciu, ani náklonnosť k peniazom, vlastníctvu alebo veciam, nebola nenásytnou, netúžila vzbudzovať pozornosť alebo komplimenty – nemala žiadne ego*“ (SL, s. 119). Na druhej strane však rezolútne a priamočiaro odmieta Evin diktát, odhodlane proklamujúc ambíciu formovať si vlastnú identitu: „*Nechcem vytvoriť niekoho iného. Chcem vytvoriť samu seba.*“ (SL, s. 92) Rezignácia na úlohu matky, dobrej dcéry a vnučky odráža popretie „*... momentu kontinuity v presadzovaní typu ženskosti, ktorý malo zabezpečovať spoločensky žiaduce napodobňovanie materských rolí*“.[21]

V súlade s kontextom monografie Suline postoje interpretujem ako potvrdenie Rich/ovej tézy, že v patriarchálnom systéme „*... ženy, ktoré odmietajú stať sa matkami, sú nielen emocionálne podozrivé, ale aj nebezpečné.*“[22] Naznačené atribúty správania determinujú Sulinu existenciu ako ženského subjektu, ktorého „*... inakosť musí byť absolutizovaná ako zlo, aby členovia komunity boli dobrými.*“[23] Autorka príznačne poukazuje na jej vplyv v oblasti vzťahov rodinnej spolupatričnosti a materstva: „*Keď už bol zdroj ich osobného nešťastia identifikovaný*, (...) *začali mať v láske manželov a manželky, ochraňovať deti, opravovať domy a spájať sa proti diablovi uprostred nich*.“ (SL, s. 117) V románovej realite ide napr. o zmenu v správaní sa epizodickej postavy – ženy pochybnej povesti meniacej sa na „*najoddanejšiu,* (...) *triezvu, čistotnú a usilovnú*“ (SL, s. 114) matku.

Do skupiny *detí bez matiek* (symbolický aspekt) radíme aj postavu Nelinej matky Heleny, dcéry prostitútky z New Orleansu. Potvrdením tézy, že absentujúca matrilineárna postupnosť medzigeneračného odovzdávania skúseností je príčinou zlyhávania zdravého vývoja ženských subjektov, je Helenino bolestivé vyrovnávanie sa s rolou dcéry i matky. Môžeme ho sledovať na zobrazenej osi *smrť* (stará matka Cecília Sabatová) – *zavrhnutie* (vlastná biologická matka-prostitútka) – *odmietnutie* (vlastná dcéra v dôsledku zbabelého správania).

Skratkovito načrtnutá postava matky, ktorá „*... je ironickou verziou biblickej Ráchel, pretože Rochelle je neprítomnou matkou, ktorá Cecílii odstúpi svoju dcéru Helenu,*“[24] slúži autorke na osvetlenie motivácie Heleninho konania. Vzdor dcéry, s akým sa dištancuje od matky, okrem neverbálnych prejavov charakterizuje aj jej razantné odmietnutie matkinho jazyka – „*Kreolsky neviem.*“ (SL, s. 27) – a metaforicky

[21] Farkašová, E. *Úvaha nad knihou*…, 1994, s. 314.
[22] Rich/ová, A. *Of Woman Born…,* 1976, s. 169 (prel. KF).
[23] Cooey/ová, P. M. *Religious Imagination…,* 1994, s. 74. (prel. KF).
[24] Scramm/ová, M. *The Quest*…, 1992, s. 169 (prel. KF).

naznačená charakteristika ženy ľahkých mravov: „*obchytané veci sú vždy jemné*“ (SL, s. 27).

Úsilie starej matky Cecílie zabrániť prenosu prejavov dcérinej „*divokej krvi*“ (SL, s. 17) sa podpisuje pod Helenino konformné preberanie princípov „správnej výchovy“. Ak na jednej strane je pre ňu zadosťučinením, že Nela nezdedí krásu po kreolskej starej matke, na druhej strane ju nekriticky núti vykonávať úkony smerujúce k prispôsobovaniu sa iluzórnemu ideálu belošskej krásy: „*Namiesto posedávania, zlatko, choď a ponaťahuj si nos*.“ „*Ale, mami, to bolí*.“ „*Ty nechceš mať pekný nos, keď vyrastieš?*“ (SL, s. 55) V tomto kontexte Morrison/ová zaraďuje postavu Nely do roly rebelky, odmietajúcej pochybný ideál krásy: „... *hoci ešte stále musela každú sobotu pretrpieť procedúru s nenávidenou kulmou, jej dôsledky – rovné vlasy – ju už nezaujímali*“ (SL, s. 55). Motív zrodu autentického bytia v alúzii na tradičný afroamerický ženský rituál (resp. jeho odmietanie) interpretujeme v zmysle Rooks/ovej tézy: „... *podobne, ako u metaforických referencií typu „záhrady matiek“ alebo „prikrývka starej mamy“, často ide o oveľa dôležitejšiu reprezentáciu, než iba o materiál alebo anatomickú vlastnosť; ako rétorický prostriedok, opis rituálov spájaných s vlasmi a starostlivosťou o ne, často naznačuje vývoj protagonistky*.“[25] Na upresnenie je potrebné dodať, že proces vyrovnávania vlasov nebol iba činnosťou zameranou na „skrášľovanie“ v duchu západných noriem, ale predstavoval aj neoddeliteľnú súčasť rituálneho uvedenia do stavu ženskej dospelosti (hooks/ová, 1995, s. 201).

Nefunkčné vzťahy fyzicky i pocitovo vzdialených ženských subjektov z vlastnej rodinnej štruktúry v Nelinom prípade spôsobujú, že detský subjekt nachádza priestor na sebauvedomenie mimo dosahu domén idealizovaných matkou.

Kľúčový moment odcudzenia matky a dcéry ilustruje autorka na vlakovej scéne. V nej sa matka, dovtedy sebavedomá a hrdá žena, bezdôvodne „*oslňujúco a koketne usmiala na tuniakovo ružovú tvár sprievodcu*“ (SL, s. 21). Použitím farebnej symboliky (nelichotivé označenie odtieňa bielej pokožky) autorka zvýrazňuje stupeň odsúdenia submisívneho správania matky zo strany dcéry. Zážitok z formatívneho obdobia je začiatkom bolestivej životnej cesty „*od nevinnosti k takmer neznesiteľnému poznaniu*“[26], vzbudzujúcemu prirodzené obavy, že „... *ak ona bola naozaj ako puding, potom tu bola možnosť, že Nela bude takou tiež*“ (SL, s. 22). Podľa Rich/ovej „... *stavanie sa matky do úlohy mučeníčky ponižuje nielen ju samotnú, ale zmrzačuje aj dcéru*.“[27] Nela

[25] Rooks/ová, N. M. *Hair Raising…,* 1996, s. 7, 8 (prel. KF).
[26] Harris/ová, T. *Fiction and Folklore…,* 1991, s. 60 (prel. KF).
[27] Rich/ová, A. *Of Woman Born…,* 1976, s. 243 (prel. KF).

v prebúdzajúcej sa túžbe indivídua byť/ostať sama sebou prestáva uznávať autoritu najbližšej osoby, pre ktorú paradoxne ona sama celý život predstavovala „... *kulmináciu všetkého, čím bola, myslela alebo robila na tomto svete*“ (SL, s. 79).

Morrison/ová, využívajúc charakteristický prvok v písaní žien (Eagleton/ová, 1996, s. 195), necháva postavu Nely viesť vnútorný monológ príznačne pred zrkadlom: „*Ja som ja', zašepkala. ‚Ja'. Nela nevedela presne, čo tým mieni, ale na druhej strane vedela presne, čo si myslí. ‚Ja' som ja. Nie som ich dcéra. Nie som Nela. Som ja. Ja*.“ (SL, s. 28) Osobnú reflexiu v symbolickom chápaní vlastnej existencie ako *dieťaťa bez matky* interpretujem ako začiatok komplexného procesu ženskej sebaidentifikácie vrátane prvkov túžby po dokonalosti: „*Chcem... chcem byť... úžasnou. Ó, Ježišu, urob ma úžasnou.*“ (SL, s. 29) Dcérino uvedomenie si novoobjavenej vlastnej individuality[28] týmto spôsobom posúva existenciu postavy Heleny, v symbolickej rovine *dieťaťa bez matky*, aj do polohy *matky bez dieťaťa*.

4.2 Sesterstvo

V analýze sesterských vzťahov sa stotožňujeme s názormi viacerých kritičiek – Samuels/ová; Hudsonová-Weems/ová a i.: v románe *Sula* je princíp sesterstva v celej Morrison/ovej prozaickej tvorbe zobrazený najpôsobivejšie. Feministický rozmer dodáva románu exponovanie tém spojených so ženským osudom – životné pocity a konfliktné vzťahy ženských subjektov, zápas o osobnú slobodu, sebauvedomie a autonómiu. Sem radím aj motívy tabuizovanej reality ženskej telesnosti a sexuality, ktoré autorka približuje cez záznamy počiatočného sprostredkúvania si zážitkov z intímnych oblastí života v období fyzického i psychického dospievania hlavných protagonistiek Suly a Nely, pretože „... *v bezpečnom prístave vzájomnej spoločnosti si mohli dovoliť zavrhnúť spôsoby iných a sústrediť sa na vlastné chápanie vecí*“ (SL, s. 55).

Téza – „*sesterský idióm sa často používa na označenie fiktívneho príbuzenstva v rámci priateľských vzťahov*“[29] – je zvlášť užitočnou pri analýze vzťahu Suly a Nely, „*samotárskych dievčat, opojených nesmiernou osamotenosťou*“ (SL, s. 51). Chýbajúce pokrvné sesterstvo (Nela-jedináčik; Sulina sestra odišla z domu) je „... *základom reciprocity, ktorá charakterizuje ich priateľstvo, poskytujúce im existenčne najdôležitejší životný vzťah*“[30].

[28] Angl. *new found me-ness* (SL, s. 29).
[29] O´Connor/ová, P. *Friendships Between Women…,* 1992, s. 157 (prel. KF).
[30] Samuels/ová, W., Hudson/ová-Weems/ová, C. *Toni Morrison…,* 1990, s. 44 (prel. KF).

Motívy dospievania a rozdielneho psychického ustrojenia realizuje autorka výberom zaujímavých výrazových prostriedkov. V jej podaní Nela sníva „... *na schodoch zadnej verandy* (...) *matkinho nesmierne poriadneho domu*" (SL, s. 51), zatiaľ čo Sula „... *za rolkou linolea v mysli cvála na sivobielom tátošovi, vychutnávajúc chuť cukru a vôňu ruže*" (SL, s. 51). Vo zväzku poskytujúcom „*intimitu, ktorú hľadali*" (SL, s. 52), cez poznanie, že žiadna z nich nie je „*biela, ani muž*" (SL, s. 52), dochádza k vedomému chápaniu príslušnosti k rodu i rase. Charakteristiku vzťahu dopĺňa vzácna neprítomnosť ženskej rivality: „*kompliment jednej bol komplimentom druhej*" (SL, s. 84) a zomknutosť nevyžadujúca si verbalizáciu pocitov: „*pre ne samotné bolo ťažké rozoznať myšlienky jednej od myšlienok druhej*" (SL, s. 83). Skúsenosť preciťovania fyzického dospievania, sprevádzajúcu toto dôležité obdobie vývoja ženských subjektov, rámcuje autorka symbolikou ženskej telesnosti: „... *ako tak ležali na bruchu, ich malé prsníky im práve začínali spôsobovať príjemné nepohodlie*" (SL, s. 58).

Úvahy o type sesterstva Nely a Suly dopĺňa aj charakteristika vzťahu dospelých protagonistiek po desaťročnej odlúčenosti, ktorá poznačí ďalší vývoj a vzájomnú kompletizáciu ich existencií. Pri kreovaní postavy dospelej Nely Morrison/ová stavia do popredia konformný spôsob života ženy, ktorej podriadenie sa tradičným normám ženskosti „... *reprezentuje sebaovládanie na všetkých úrovniach v kontraste so Suliným ‚experimentálnym' životom, ilustrovanom na príklade jej nedbalej sexuality*"[31]. V rodinne ohraničenom teritóriu Nela vytesnená do roly matky je nútená poskytovať „materinskú" starostlivosť okrem detí aj manželovi Judovi (Otten, 1989, s. 39), trpiacemu komplexom menejcennosti v dôsledku neprijatia na stavbu tunela. Vykreslenie tematicky závažného aspektu neúplnosti na príklade Judovej potreby niekoho ďalšieho, pretože „...*ak mal byť mužom, ten niekto už nemohol byť jeho matka*" (SL, s. 82), chápem ako Morrison/ovej umeleckú stratégiu upozorniť na jednu z dôležitých kvalít afroamerických žien, ktoré okrem výchovy detí boli nútené psychicky „podržať", resp. „kompletizovať" svojich mužských partnerov.

Ako som však naznačila v úvode kapitoly, k Nelinmu pocitu úplnosti jej vlastného „ja" nie je nevyhnutné pôsobenie manžela, ale priateľky. Sulina prítomnosť jej umožňuje vidieť „*staré veci novými očami*" (SL, s. 95); „*rozprávať sa s ňou znamenalo rozhovor so sebou samou*" (SL, s. 95) a spoločný smiech nad historkami z minulosti prináša Nele nepoznaný pocit spontánnosti, odlišnej od „... *chichotania sa a úsmevov, s ktorými sa musela uspokojiť po všetky uplynulé roky*" (SL, s. 98).

[31] Cooey/ová, P. M. *Religious Imagination and the Body…,* 1994, s. 75 (prel. KF).

Krátkotrvajúce pozitívne pôsobenie priateľky však vystrieda jej deštruktívny čin (zvedenie Juda). V impresívnom vykreslení kúpeľňovej scény registrujem túžbu ženského subjektu po oslobodení sa od pocitov samoty, sprítomnených vo fantazijnej predstave sivej gule. Pri literárnej interpretácii motív „*gule blatistých pletencov, ľahkých ako pierko, našuchorených, ale strašných vo svojej zlobe*" (SL, s. 109) vnímam ako symbolické vyjadrenie bolestivého procesu Nelinho vyrovnávania sa s priateľkinou a manželovou zradou. Snaha nahradiť absentujúcu partnerskú lásku deformuje Nelinu materinskú lásku do takej miery, že sa táto „*zmenila na niečo také silné a monštruózne, že sa ju bála preukazovať zo strachu, aby sa to neuvoľnilo a neudusilo ich svojou ťažkou tlapou*" (SL, s. 138). Dôsledkom je v matkinom vedomí pretrvávajúca spomienka, ktorú autorka príznačne akcentuje metaforou z oblasti materstva: „*ústa detí rýchlo zabudli na chuť jej bradaviek*" (SL, s. 165).

Nela však proti ranám osudu aktívne nebojuje; únik z tragickej skutočnosti realizuje cez konvenčnú charitatívnu činnosť. Až po uplynutí niekoľkých rokov počas návštevy umierajúcej Suly registrujem okamih „revolty", prameniacej z intuitívneho odmietania priateľkiných prejavov necitlivosti, ktoré presahujú rámec normatívneho ženského správania: „*To nemôžeš robiť. Si žena a navyše farebná žena. Nemôžeš konať ako muž. Nemôžeš si chodiť iba tak, úplne nezávislá, robiť, čo sa ti páči, brať, čo chceš a nechať, čo nechceš.*" (SL, s. 142)[32] Aj vo chvíli krajnej osamelosti a odcudzenia od rodiny i komunity v Sulinej reagencii necháva autorka zaznieť tvrdohlavý vzdor ženského subjektu, obhajujúceho právo na „autentický" život mimo systému: „*Mám samu seba*." „*Je to osamelosť, však?*" „*Áno. Ale moja samota je iba moja.*" (SL, s. 143)[33] Pravdou však je, že podobne ako iné Morrison/ovej protagonistky, aj Sula platí cenou najvyššou – vlastným životom. Osudová prepojenosť zotročujúca protikladné subjekty je zjavná v predsmrtnej agónii, v ktorej i posledná Sulina myšlienka patrí Nele: „*Budem zatratená, pomyslela si, dokonca to ani nebolelo. Počkaj, kým to poviem Nele.*" (SL, s. 149)

Nelino psychické rozpoloženie po Sulinom pohrebe autorka metaforicky vyjadrila v obraze páperovej gule, ktorá „*praskla a rozptýlila sa ako púpavové spóry vo vánku*" (SL, s. 174). V súvislosti s nosnou témou monografie ho interpretujem ako emotívne precítenie kontrastných intervencií sesterstva: „„*Po celý ten čas, po celý ten čas som si*

[32] „*You can´t do it all. You a woman and a colored woman at that. You can´t act like a man. You can´t be walking around all independent-like, doing whatever you like, taking what you want, leaving what you don´t.*" (SL, s. 142).

[33] „*I got me.*" „*Lonely, ain´t it?*" „*Yes. But my lonely is mine*" (SL, s. 143).

myslela, že mi chýba Jude.‘ Tá strata jej pritlačila hruď a vstúpila do hrdla. ‚Boli sme spolu dievčatá,‘ povedala, ako keby niečo vysvetľovala. ‚Ó, Bože, Sula,‘ kričala, ‚dievča, dievča, dievčadievčadievča‘.“ (SL, s. 174)[34]

Ako uvádzam v úvode, Morrison/ová v románe *Sula* okrem priateľstva s prvkami pokrvného sesterstva reflektuje aj zmysel špecifických vzťahov žien v rámci komunitných štruktúr. Ich nositeľkami sú hlavné a vedľajšie ženské postavy, prechádzajúce škálou interakcií, vrátane nepohodlných konfrontácií nezávislého ženského subjektu a komunity.

Netradičným spôsobom tematizované komunitné sesterstvo je určované aj vzťahmi ženských a mužských subjektov (Hana, manželia susediek) a diverzitou vzťahov medzi ženskými subjektami. Hanin vzťah ku komunite je špecifický vzhľadom na trvalú neschopnosť vytvárať citové väzby na mužov, u ktorých vyhľadáva výlučne telesné kontakty. Istá „hrozba“ pre manželstvá susediek Hane prirodzene znemožňuje pestovanie aktívnych sesterských vzťahov a jej priateľstvá so ženami sú „*zriedkavé a krátkodobé*“ (SL, s. 45).

V autorkinom vykreslení postavy, charakterizovanej špecifickým typom „ženského erotizmu“,[35] neostáva miesto pre vášeň alebo žiarlivosť, pretože „*Peaceovky jednoducho milovali mužskosť pre ňu samotnú*“ (SL, s. 41). Zobrazením zovňajšku autonómnej Hany (staré voľné šaty, chodenie naboso, v zime nosenie mužských sandálov) ako vonkajšej rozlišovacej črty utvárania ženského subjektu Morrison/ová naplno potvrdzuje „*... zničující postulát ženské moudrosti: že žena vytváří svou identitu výběrem svých šatů a svůj příběh výběrem svýho muže*“.[36]

V kontexte vyššie uvedených skutočností sa zaujímavým javí paradoxne pôsobiaci atribút afroamerickej komunity. Mám na mysli špecifický druh ženskej solidarity, resp. sesterstva v rámci kolektívnej kultúry. V nej členky spoločenstva nepociťujú záporné emócie voči postave modelovanej ako konvenčný typ promiskuitnej ženy. Dôkazom je pôsobivá scéna, v ktorej ženy z komunity počas úpravy Haninho popáleného tela „*... plačú nad jej zhorenými vlasmi a zvráskavenými prsníkmi, ako keby ony samé boli jej milencami*“ (SL, s. 77). Skutočnosť, že mnohým „lichotilo“, že ich manžel patril

[34] *„All that time, all that time, I thought I was missing Jude.“ And the loss pressed down on her chest and came up into her throat. „We was girls together, she said as though explaining something.“ „Lord, Sula“ she cried, „girl, girl, girlgirlgirl“* (SL, s. 174).

[35] Pojem preberám od E. Farkašovej, ktorá „ženský erotizmus“ chápe ako *„formu zmyslovej/telesnej emancipácie ženského subjektu*.“ In: Kiczková, Z. a kol. *Otázky rodovej identity...,* 2000, s. 155.

[36] Ide o tézu M. Spark/ovej. In: Showalter/ová, E. *Pokus o feministickou poetiku*, 1998, s. 224.

k Haniným milencom, chápem ako prejav sesterskej „vďačnosti“ za potvrdenie správnosti výberu ich partnerov.

Vzťah Suly ku komunite je na rozdiel od Hany omnoho komplikovanejší. Ako typ revoltujúceho ženského subjektu, stelesňujúceho inakosť a experimentujúceho na všetkých úrovniach bytia, si Sula vo svojej senzualistickej orientácii vyberá mužov iba raz (výnimkou je vzťah k Ajaxovi) a svoju izoláciu prekonáva povýšenosťou. Navyše fakt, že vlastnú starú matku odsúdi na zomieranie v najúbohejšej inštitúcii v meste, poukazuje na jej tendenciu popierať tradičné hodnoty a zvyky afroamerických komunitných štruktúr, ktorých neoddeliteľnou súčasťou je starostlivosť o jej najstarších členov. Uvedené skutočnosti vyústia v príznačnej reagencii komunity – ignorácii Sulinho pohrebu.

Interpretácia románu na pozadí feministických teórií mi umožnila poukázať na Morrison/ovej prezentácie afroamerických žien, v ktorých správaní a konaní nachádzame odozvu špecifických rodinných prostredí, fungujúcich buď úplne mimo systému väčšinovej spoločnosti (Sula), alebo vo vzorovej podriadenosti sa jej normám (Nela). Analýzou individualizácie vo fatálnom vzťahu priateľstva/sesterstva som sa pokúsila poukázať na autorkin netradičný spôsob zobrazenia osobitých dimenzií životných skúseností i vzájomnej komplementárnosti ženských subjektov, nevynímajúc deštrukčné pôsobenie jedného z nich.

Zobrazením mnohorakých podôb netradičného materstva (vrátane jeho odmietania), drastickosť ktorých Morrison/ovej slúži ako východisko na odheroizovanie matiek, sa autorka v tomto pôsobivom románe dotkla viacerých závažných skutočností. Uvažujúc o význame a kvalite zobrazených stránok ženskej skúsenosti, ktoré v rámci prezentovaných vzťahov ponúkajú široké možnosti polemiky o bolestnej povahe interpersonálnych vzťahov, je možné konštatovať: v čase, keď téma blízkeho priateľstva žien ešte nebola v literatúre veľmi frekventovaná, Morrison/ová svojimi prezentáciami tematicky závažnej problematiky rodových vzťahov v ženských spoločenstvách povýšila svoj románový príbeh na štúdiu sesterstva. Román *Sula* vnímam preto ako významný príspevok k rozšíreniu diskurzu sesterstva v rámci svetovej feministickej beletristickej spisby.

5
ÚLOHY ŽIEN V INICIAČNOM PROCESE MUŽSKÉHO SUBJEKTU – PIESEŇ O ŠALAMÚNOVI (1977)

„V Ciciakovom hľadaní je obsiahnuté poznanie nielen maskulinity a otcovstva, ale aj feminity a materstva.“ - Smith/ová -

Dobovou literárnou kritikou vysoko ceneným románom *Pieseň o Šalamúnovi* Morrison/ová potvrdila svoju pozíciu výrazného zjavu na americkej literárnej scéne. Na rozdiel od ostatných prozaických diel, v ktorých dominuje sústredenosť na životnú púť ženských subjektov, príbeh románu *Pieseň o Šalamúnovi* je v kontexte autorkinej tvorby špecifický v tom, že sa jeho dej upriamuje na mužského protagonistu[1]. Realisticky zachytený príbeh Macona Morda juniora, prezývaného Ciciak[2], ozvláštňujú mýtické kvality jednotlivých postáv a dejov. Jednu z najsugestívnejších častí románu tvorí napr. výpočet nevšedných okolností Ciciakovho príchodu na svet, za ktorý vďačí magickým schopnostiam otcovej sestry Pilát[3].

Funkčným využitím retrospektívy autorka v tejto viacúrovňovej rodinnej kronike imaginatívne oživuje časť afroamerickej histórie. Obrazy životov poznačených drámami jednotlivých protagonistov a protagonistiek podáva prostredníctvom odkazov na konkrétne dejinné udalosti z obdobia rokov 1930 – 1960 (migrácia z juhu USA do miest na severe, vyčíňanie Ku Klux Klanu, pôsobenie Malcolma X).

Ciciakov otec Macon Mord senior, *„nie najbohatší, ale najctenejší“* (PŠ, s. 75) muž v meste, je prototypom rozporuplnej osobnosti arogantného, chamtivého a bezcitného človeka. Jeho fyzické odmietanie manželky Rút pramení z nejasných okolností, vyvolaných jej incestným vzťahom k otcovi (prítomnosť Dr. Fostera pri pôrodoch oboch

[1] Podľa autorkiných slov primárnym inšpiračným zdrojom pri písaní románu bolo sledovanie vlastných synov pri hrách. In: Lester/ová, R. K. *An Interview*..., 1988, s. 48.

[2] V anglickom origináli *Milkman*. Zaujímavý sa mi javí český preklad Hany Žantovskej *Mlíčňák.* In: Morrison/ová, T. *Šalamounova píseň,* 2002.

[3] Aj keď v rámci literárnoteoretického skúmania nevenujem pozornosť Morrison/ovej technike identifikácie subjektov, pri románe *Pieseň o Šalamúnovi* je namieste poznámka, týkajúca sa preferencie mien, ktoré označujú postavy. Mám na mysli farbisté mená predovšetkým ženských postáv, ktoré majú špecifickú funkciu. Tento postup kladie zvlášť veľké nároky na prekladateľov Morrison/ovej diela (porov. napr. rozhovor s prekladateľkou autorkiných diel do slovenčiny: Z pracovne Jarmily Samcovej: Úvahy z tvorivého kútika, In: *Revue svetovej literatúry*, 1985, 3, s. 176).

dcér; Rútino tajné líhanie na jeho hrobe) a synovi (pridájanie do štvrtého roku života). Aj napriek tomu, že Ciciak, „*ktorého zamatový oblek oddeľoval od ostatných detí*“ (PŠ, s. 271), vnútorne nesúhlasí s otcovým násilníckym správaním a nečistým spôsobom hromadenia majetku vykorisťovaním najbiednejších černošských nájomníkov, uverí príbehu o zlate, o ktoré mala Macona pripraviť sestra Pilát.

Proces honby za pokladom, motivovaný rýchlym materiálnym ziskom, prerastie do Ciciakovej naliehavej túžby po hľadaní zmyslu vlastnej existencie a ukotvení v rodinnej histórii. Jeho putovanie po miestach pôsobenia otcovej rodiny vrcholí v závere románu rozlúštením obsahu piesne[4], resp. jej obmeny vo forme detskej riekanky o lietajúcom Afričanovi, „*ktorý odletel, zanechajúc svojich milovaných v utrpení a bolesti*“.[5] Prostredníctvom jej interpretácie Morrison/ová rozkrýva proces Ciciakovho uvedomenia si, že nevyhnutným predpokladom zmysluplnosti vlastných životných ambícií je morálna a duchovná sila, prameniaca z príslušnosti k rodine, rodu a komunite (Hirsch/ová, 1995, s. 89; Harris/ová, 1993, s. 107).

5.1 Materstvo

Vzhľadom na zameranie monografie v románe zaujme tematizácia špecifických vzťahov žien v rámci rodinného a komunitného spolužitia a problematika ne/prítomnosti a následných tragických zásahov mužských subjektov do týchto štruktúr (napr. smrť Pilátinej vnučky Hagar, ktorú Ciciak odmieta).

Register literárnych reprezentácií materských vzťahov, ktoré román ponúka, určujú pokrvné rodinné vzťahy matka – syn (Rút – Ciciak), matka – dcéry (Rút – Getsemani, Lena; Pilát – Reba; Reba – Hagar), stará matka – vnučka (Pilát – Hagar) a teta – synovec (Pilát – Ciciak). Pri analýze ich fungovania pozornosť zameriavam aj na dosah vzťahov sestra – brat (Pilát – Macon), otec – dcéra (Dr. Foster – Rút; Getsemani, Lena – Macon) a otec – syn (Macon – Ciciak).

Podobne ako Margaret v románe *Návnada,* aj Ciciakova matka Rút sa stotožní s rolou „*... dotieravej matky* (...), *ktorú si mnohé ženy nevedomky osvojujú ako reakciu na svoju vlastnú pociťovanú bezmocnosť*“[6]. Obsesný vzťah k synovi, iniciovaný

[4] Ide o pieseň odvodenú od žánrového základu mýtu o Šalamúnovi, ktorú Ciciak registruje v hre detí v Shalimare.
[5] Skerrett, J. T. Jr. *Recitation to the Griot...,* 1985, s. 195 (prel. KF).
[6] Fox/ová-Keller/ová, E. *Úvahy o rode a vede*..., 1994, s. 90 (prel. KF).

bolestivým zápasom o záchranu jeho holej existencie (Rútino odolávanie Maconovým pokusom prinútiť ju podstúpiť interrupciu), prehlbujú frustrácie subjektu ženy-matky, pod ktoré sa podpisuje absencia materinskej lásky v mladosti, nefungujúce medzigeneračné odovzdávanie skúseností a problematický partnerský vzťah.

V druhom type filiácií v rámci preskupenia vzťahu teta – synovec nadobúda špecifickú funkciu obraz „*dokonale uvareného vajca*" (PŠ, s. 215), ktoré Pilát pripraví Ciciakovi. Známy symbol vajca vnímam ako implikáciu „... *symbolických kvalít pokoja domova, hniezda* (...) *alebo lona matky*".[7] V textovej realite uvedené kvality zosobňuje Pilát, ktorá v role náhradnej matky zabezpečuje Ciciakovi nielen „*pokračovanie lásky, akú očakával od svojej matky*" (PŠ, s. 83), ale predovšetkým aktívnu účasť na riešení záhad života a smrti v súlade s afroamerickou tradíciou. Cez okienko príbehov svojej i bratovej rodiny sa Pilát stáva „... *Ciciakovou duchovnou pôrodnou babou, pomáhajúc mu porodiť seba samého*"[8].

Na vzájomnom pôsobení väzieb v trojgeneračnej rodinnej komunite Maconovej sestry Pilát (dve matky, dve dcéry), vymykajúcej sa modelu patriarchálnej rodiny, koncipuje Morrison/ová problematiku ženskej genealógie[9]. Osudy členiek domácnosti sú poznačené celoživotnou symbolickou osirelosťou vnučky Hagar v dôsledku nerealizovaného materstva fyzicky prítomnej, ale psychicky nezrelej a neukotvenej matky Reby a preskupovaním materinskej roly starej matky Pilát.

Zaujímavým spôsobom odtabuizováva Morrison/ová mýtus dobrej matky. Symbolicky prezentované únikové riešenie z „nutnej" materinskej starostlivosti registrujem vo výpovedi epizodickej postavy Susan Byrdovej o ženách, „... *ktoré nemohli žiť bez určitého chlapa. A keď ten chlap odišiel, prišli o rozum, zomreli a tak. Tuším sa tomu vraví láska. Ale ja som si vždy myslela, že to bolo preto, lebo sa o deti museli starať samé.*" (PŠ, s. 328).

Senzitívnosť k záležitostiam intímnej reality ženskej telesnosti odráža inventár metaforických obrazov z motivickej paradigmy materstva; napr. komunita vníma Pilát v dôsledku jej telesnej abnormality (chýbajúci pupok) ako bytosť zrodenú mimo fyzického tela matky: „*nikdy neležala, neplávala ani nerástla v nejakom teplom mieste plnom tekutiny*" (PŠ, s. 33). Prvok ženskej telesnosti môžeme nájsť aj v zmienke o Ciciakovom pocite: „... povlak hanby, ktorý zo seba zmyl v kúpeli po krádeži u Pilát,

[7] Chevalier/ová, J., Gheerbrant, A. *The Penguin Dictionary of Symbols,* 1994, s. 340 (prel. KF).
[8] Mobley/ová, M. S. *Folk Roots...,* 1991, s. 121 (prel. KF).
[9] Pojem preberám od Z. Kiczkovej a M. Szapuovej. In: Kiczková, Z. a kol. *Otázky rodovej identity...,* 2000, s. 117.

znovu pocítil na pokožke. Ale tentoraz bol nepriepustný a **pevný ako plodové lôžko**." (PŠ, 307, zvýr. KF).

Prirovnanie v opise prírodného úkazu „*ukázala mu oblohu **belasú ako mamine stužky***" (PŠ, s. 215; zvýr. KF) na inom mieste románu v našom ponímaní evokuje odev vzdialenej a neuchopiteľnej Madony; interpretujeme ho preto ako Pilátin obdivný vzťah k matke, ktorú nikdy nepoznala: „*Raz ráno sme vstali, keď malo slnko za sebou skoro štvrť cesty po oblohe. Oslepujúco žiarivej. A belasej ako stužky na maminom klobúku.* (...) *Spoznám farbu jej stužiek všade, ibaže ju neviem pomenovať.*" (PŠ, s. 47).

5.1.1 Matky bez detí

Galériu špecifických ženských predstaviteliek v Morrison/ovej prózach obohacuje epizodická postava vedmy, bosorky, liečiteľky a babice Kirké, potvrdzujúca tézu, že typy individualizovaných žien, ktoré sú „... s*ilne pripútané k prírodným, mýtickým a duchovným silám, zohrávajú v jej románoch úlohy outsiderov*"[10].

V replikách rozhovoru s Ciciakom pri spomienke na dočasné pôsobenie v role Maconovej a Pilátinej náhradnej matky – „*Nikdy mi nik nezomrel. Okrem tvojej matky. Totiž starej matky. A teraz privádzam na svet psov.*" (PŠ, s. 249) — autorka poukazuje na Kirkin pôvod. Výrazovými prostriedkami mentálnej charakteristiky babice, ktorá „*priviedla na svet každého*" (PŠ, s. 237), vyjadruje prežívanie vlastnej degradácie ženského subjektu, vyvolané depresiou spôsobenou odlúčenosťou. Tento pozoruhodný typ *matky bez detí* v biologickom význame (podobne ako Thérese v románe *Návnada*) je v autorkinom podaní polomýtickou postavou. Ciciaka fascinujú jej vlastnosti, pochádzajúce z oblasti mimo objektívnej reality: „... *nie pre tie vrásky, nie pre tú tvár, ktorá bola pristará na to, aby bola živá, ale preto, že z bezzubých úst vychádzal zvučný, lahodný hlas dvadsaťročného dievčaťa*" (PŠ, s. 247). Pôsobenie Kirké a Pilát (Ciciakova symbolická náhradná matka), ktoré ho prostredníctvom príbehov starých a prastarých rodičov „uvádzajú" do rodinnej histórie, predstavuje typ iniciačného procesu, nositeľom ktorého býva tradične otec. U Pilát však preberanie mužskej roly nevnímam ako nutnosť ťaživej situácie, ale ako funkčné náhradné materstvo spečatené jej spoluúčasťou pri Ciciakovom príchode na svet.

Životným paradoxom Pilátinho života je jej nefunkčné materstvo vo vzťahu k dcére. Okolnosti Rebinho života poukazujú na neprítomnosť morálnej integrity a elementárnej

[10] Demetrakopoulos/ová, S. A., Holloway/ová, KF C. *New Dimensions of Spirituality…,* 1987, s. 151 (prel. KF).

citlivosti, ústiacej do totálneho nezáujmu ženy-matky o vlastnú dcéru (porov. postavu Hany v románe *Sula*). Na postavu Reby, „*ktorej jednoduchosť mohla byť aj tuposťou*“ (PŠ, s. 51), vzťahujem kategóriu symbolickej *matky bez detí.* Pilátino zlyhanie vo vzťahu k vnučke Hagar uvádzam na strane 74.

5.1.2 Deti bez matiek

Medzi zaujímavé črty románu môžeme zaradiť prezentácie *detí bez matiek* (Rút, Pilát, Macon), ktoré potvrdzujú tézu monografie, týkajúcu sa autorkinho zdôrazňovania významu matky a materinskej starostlivosti pre vývoj jednotlivých subjektov.

Na psychologicky zložitej postave Rút Fosterovej-Mordovej „*so sklonom k úchylkám a prejemnenému správaniu*“ (PŠ, s. 80) Morrison/ová poukazuje na tragické dôsledky osirelosti a nevyriešeného Elektrinho komplexu (Jones/ová, Vinson/ová, 1985, s. 104; Royster, 1982, s. 428). Dosah Rútinho dospievania bez matky a otcovho dištancovania sa od miestnej komunity je evidentný v príznakových detailoch jej vzťahov k najbližším. Emočný deficit kompenzuje citovou upútanosťou na otca – „*Keď zomrel, neprestajne som si oživovala ten pocit, ktorý mi poskytoval – že niekomu na mne záleží*“ (PŠ, s. 129), neskôr na syna, ktorý „*vždy bol jej slabosťou*“ (PŠ, s. 136). Obsesnú kvalitu Rútinho vzťahu k Ciciakovi vystihuje Beauvoir/ovej charakteristika, v ktorej uvádza, že „*... dieťa uspokojuje agresívny erotizmus, neukojený mužským objatím, je dvojníkom milenky, ktorú vydáva napospas mužovi a ktorou on pre ňu nemôže byť*“[11] . V Hill/ovej-Rigney/ovej ponímaní dojčenie štvorročného Ciciaka, počas ktorého sa Rút „*... chcela vyhnúť pohľadu na jeho nohy, ktoré sa mu hompáľali skoro až pri dlážke,*“ (PŠ, s. 19) je rituálom „*groteskej a karnevalovej piety*“[12].

V rámci témy materstva v románe môžeme nájsť aj ďalší druh biblickej alúzie. Otcov zákaz Ciciakovi sedávať matke na kolenách počas nedeľných jázd autom chápem ako Maconovu snahu zapudiť predstavu manželky, symbolicky „imitujúcej“ pózu Madony s dieťaťom, a tak istým spôsobom prerušiť puto medzi matkou a synom.

Uvádzané skutočnosti anticipujú Ciciakov komplikovaný proces hľadania vlastnej autenticity. Preciťovanie spomienok „*na hnilobu vlastného detstva*“ (PŠ, s. 186) a snových obrazov matky s odhalenými prsníkmi vyjadruje Ciciakove ambivalentné vnímanie matkinej emocionality: „*Jej vytrvalá večná láska k nemu, láska, ktorú si ani nevydobyl, ani nezaslúžil, sa mu zdala prirodzená. A teraz bola rozkladná. Uvažoval, či*

[11] Beauvoirová, S. De. *Druhé pohlavie. 2. zv.* Prel. V. Millerová, 1967, s. 302.
[12] Hill/ová-Rigney/ová, B. *The Voices of Toni Morrison,* 1991, s. 87 (prel. KF).

je na svete niekto, kto ho má rád. Rád preňho samého.“ (PŠ, s. 83). Viaceré kritičky (Harris/ová, 1991, s. 103; O´Reilly/ová, 2004, s. 99; Mbalia/ová, 1991, s. 61) poukazujú na skutočnosť, že Ciciakov proces vytvorenia si autonómie mužského subjektu završí až pobyt u prostitútky Maliny počas putovania po južných oblastiach. U nej po prvýkrát v živote je ochotný poslúžiť žene a rešpektovať ju spôsobom, akým nebol schopný fungovať v žiadnom zo svojich vzťahov k ženám (matka, sestry, Hagar).

Ciciakov problematický vzťah k sestrám, manifestovaný pocitom nadradenosti a nezáujmom, úzko súvisí s ich celoživotnou symbolickou osirelosťou, vyplývajúcou z Rútinej neschopnosti poskytnúť im normatívne modely ženskej roly. Upieranie osobného priestoru, umocnené tlakom autority vynucovanej otcom a životným sklamaním takým veľkým, že im „*zmatňovalo mastnú pleť a zadúšalo štebot dievčenských hláskov*“ (PŠ, s. 16), sa u emocionálne vzdialených ženských subjektov prejavuje príznakmi duševného živorenia. Getsemani a Lena, „*vysušené dlhými rokmi túžby*“ (PŠ, s. 34), pôsobia „*ako bábky pri stole*“ (PŠ, s. 16). Autorka diferencuje povahy sestier poukazom na rozdielnosť ich reagencií. Pokým „*... Lena počúvala a prežívala každú fázu vzrušenia jej matky* (...), *Getsemani počúvala analyticky, s očakávaním*“ (PŠ, s. 71). V súlade s uvedeným motívom Lenin životný pocitový svet charakterizuje mĺkva pasivita subjektu, vychádzajúca zo stupňujúcej sa nenávisti k Ciciakovi i ostatným mužským členom spoločenstva.

Na druhej strane sledovanie životných peripetií aktívnejšej zo sestier môže pozornému recipientovi či recipientke poslúžiť ako štúdia nefunkčného modelu tradičných ženských rolí v rámci afroamerickej strednej vrstvy. Getsemani sa aj napriek štúdiu na univerzite a získaným znalostiam, „*ako byť rozhľadenou matkou a manželkou*“ (PŠ, s. 193), nesplní jej túžba stať sa „*vytúženou odmenou pre vzdelaného černocha*“ (PŠ, s. 194). Až v pomerne pokročilom veku si priestor osobnej slobody a integrity vytvára príznačne mimo priestoru mocensky určovaného patriarchátom, ktorý nevydatým ženám „povoľoval“ „*alternatívne úlohy: učiteľka, knihovníčka alebo ... nuž čosi inteligentné a povznášajúce*“ (PŠ, s. 193). V úlohe pomocníčky v domácnosti sa začne bolestivý proces získavania moci nad vlastným osudom, završeným citovým vzťahom k „nevhodnému“ mužovi, „*... pred akým ju chránili jej rodičia (a pred akým sa chránila aj ona) po celý život, lebo bolo známe, že takíto chlapi bíjavajú svoje ženy, klamú ich, robia im hanbu a opúšťajú ich*“ (PŠ, s. 207).

Ak pri vývine Rútinych dcér uvádzam neprítomnosť matrilineárnej dedičnej postupnosti, ktorá zabezpečuje poznatky o zákonitostiach bytia žien, zaujímavým sa mi

javí Morrison/ovej autorský zámer vylúčiť pôsobenie otcovej sestry Pilát na netere a obmedziť ho iba na synovca Ciciaka.

Charizmatická Pilát Mordová, *dieťa bez matky* v biologickom význame, je jednou z najpozoruhodnejších ženských postáv v súčasnej afroamerickej literatúre. V textovej realite úľak pôrodnej babice spôsobí skutočnosť, že Pilát sa z matkinho mŕtveho tela predrala na svet sama: „*Zomrela a v tej chvíli som sa narodila. Ale keď som sa prvý raz nadýchla, už bola mŕtva. Nikdy som ju nevidela. Dokonca ani neviem, ako sa volala*." (PŠ, s. 146).

V zmysle Rich/ovej tézy, že „*v niektorých kultúrach dieťa, ktoré sa nenarodilo ľahko, bolo považované za zlého démona*"[13], Morrison/ová konštruuje pozoruhodnú postavu afroamerickej ženy, v literárnokritickej spisbe označovanej ako „*archetypálna černošská ľudová speváčka a rozprávačka príbehov*",[14] rozprávková bytosť, dobrá čarodejnica a šamanka.

Modelovanie postavy organizuje autorka prostredníctvom uplatňovania reálnych i mýtických prvkov fyzična – pery „*tmavšie ako pleť, zájdené vínom*" (PŠ, s. 35); „*ťahalo jej na siedmy krížik – ale zachovala si pleť a čulosť desaťročného dievčatka*" (PŠ, s. 216); hlas evokujúci predstavu „*drobných, okrúhlych kamienkov, ktoré narážajú jeden na druhý*" (PŠ, s. 45); deformácia chodidiel, z ktorých jedno „*smerovalo na východ a druhé na západ*" (PŠ, s. 41); chýbajúci pupok: „*On mal na bruchu uzlík. Ona nie.*"; postava pripomínajúca „*vysoký čierny strom*" (PŠ, s. 43); „*celá hranatá*" (PŠ, s. 41) – a povahových a charakterových vlastností – „*vyrovnanosť zatieňovala všetku jej výstrednosť*" (PŠ, s. 143).

Fantazijný rozmer postavy rámcuje aj register komunitných reakcií – „*čudáčka s pochybnou povesťou*" (PŠ, s. 26); „*pekná divožienka, ktorú nevedel nik skrotiť*" (PŠ, s. 240); „*morská panna*" (PŠ, s. 154) – a praktík – zametanie stôp, vešanie zrkadiel.

Pri vykreslení postavy Pilát nemôžem opomenúť funkciu „*oblečenia ako ikonografie*"[15], ktoré pre diskurz feministickej literárnej kritiky ponúka množstvo interpretácií. V invenčne stvárnenom opise Pilátinho zovňajšku, v ktorom dominuje chaotickosť (nakrátko ostrihané vlasy, pletená námornícka čiapka, v uchu náušnica-škatuľka s vlastným menom, rozviazané šnúrky na mužských topánkach, zahalenie do starej prikrývky, nepríjemný zápach), registrujem Morrison/ovej snahu o naznačenie detailov, evokujúcich provokatívnu, asertívnu ženskosť. Táto spolu so zručnosťami

[13] Rich/ová, A. *Of Woman Born…,* 1976, s. 133 (prel. KF).
[14] Bjork, P. B. *The Novels of Toni Morrison...,* 1992, s. 90 (prel. KF).
[15] Kolodny/ová, A. *Some Notes...,* 1986, s. 194.

nadobudnutými počas pobytu na ostrove, kde Pilát „*... tri mesiace okopávala, rybárčila, orala, sadila a pomáhala pri pálení*“ (PŠ, s. 152), tvorí základ potenciálu na zabezpečenie rodiny.

Na druhej strane symbolická magická sila determinuje špecifiká jej:

- schopností: vzťah k mŕtvemu otcovi, ktorý jej „radí“; aplikácia rituálnych obradov, dotýkajúca sa sexu – privodenie Maconovej niekoľkodňovej „*sexuálnej hypnózy*“ (PŠ, s. 136) a smrti (spev v kostole po Hagarinej smrti); zabezpečenie si vlastnej sebestačnosti rodovo špecifickými činnosťami (výroba liehovín, zber bylín, prirodzený dar liečiť);
- dispozícií: fyzická zmena a dvojtvárne konanie v scéne na policajnej stanici, ktoré King/ová a Mitchell/ová charakterizujú ako „*... černošské správanie, preberajúce biele stereotypy v snahe vyhnúť sa násiliu alebo represii bielych, no najmä ich manipulovať a ovládať;*“[16] a magická schopnosť „*... vystúpiť zo svojej kože, zapáliť krík na vzdialenosť päťdesiatich metrov a premeniť človeka na zrelú repu*“ (PŠ, s. 98);
- tragických ženských skúseností (upierané „*partnerstvo v manželstve, spolupatričnosť vo viere a príslušnosť k obci veriacich*“) (PŠ, s. 154).

Vlastnú „inakosť“ si razantná, vitálna a odvážna hlava trojgeneračnej rodiny zvnútorňuje vytvorením nekonvenčného spôsobu života, v ktorom dominuje preskupenie tradičných hodnôt a postojov, absencia pravidelných návykov a fungovanie podľa vlastnej časovej chronológie; Kristeva tieto postoje a prejavy pomenúva termínom *ženský čas*[17]. Existenčný priestor a privátnu sféru trojice žien tvorí prízemný dom s „*arómou borovíc a kvasiaceho ovocia*“ (PŠ, s. 44), v ktorom chýbajú prvky materiálneho pohodlia, ale vládne „*pokoj, čulosť, spev*“ (PŠ, s. 307). Hill/ová-Rigney/ová k tomu poznamenáva, že ženy v komunitách bez mužov „*... fungujú mimo histórie a dominantnej kultúry, dokonca aj mimo černošskej kultúry. Možno preto, že história ako istý druh postupnosti je takou antagonistickou, žijú tieto ženy podľa inej časovej schémy, bez rozvrhu, bez hodín, určujúc si doby jedla a spánku skôr podľa rozmaru alebo prírody, než podľa uznávaných pravidiel, čím totálne narúšajú konvenčnú časovú následnosť*.“[18]

[16] King/ová, J. E., Mitchell/ová, C. A. *Black Mothers to Sons…,* 1990, s. 45 (prel. KF).
[17] Angl. *woman´s time.*
[18] Hill/ová-Rigney/ová, B. *The Voices of Toni Morrison,* 1991, s. 76 (prel. KF).

Pri charakterizácii postavy Pilát ako ženy-matky vystupuje do popredia vnútorný dramatizmus prežívania materinskej skúsenosti, v ktorom autorka necháva zaznieť alúziu na rodinné prepojenie s koreňmi v africkej kultúre. Uvedomujúc si postavenie zakladateľky dynastie, je pre Pilát impulzom na zanechanie tuláckeho života okamih narodenia vnučky Hagar, u ktorej podvedome vycíti istý druh „inakosti" a s ňou súvisiacu potrebu rodinného zázemia. Pilát je Rebe i vnučke Hagar nielen milujúcou matkou a starou matkou. V intenciách analyzovanej témy vo vzťahu trojice žien dochádza aj k posunu od pôvodných pokrvných zväzkov k silným sesterským putám. Rodinné spoločenstvo žien viaže spoločná ženská skúsenosť – na jednej strane túžba zakotviť v pevnejšom vzťahu, na druhej strane neschopnosť pripútať si alebo udržať si partnerov. Pilátino uznanie ženskej zraniteľnosti vo veciach lásky a potreby mužského prvku potvrdzuje jej výpoveď: „*Robíme, čo môžeme, ale takú silu, akú máte vy chlapi, nemáme*." (PŠ, s. 99).

Pri charakteristike Pilátinej vnučky Hagar je potrebné poukázať na viacero stránok jej osobnej tragédie. Závažným momentom je celoživotná symbolická osirelosť v dôsledku Rebinho nezáujmu o výchovu dcéry. Rolu matky preberá nekriticky milujúca stará matka Pilát. V zobrazovanom procese vývinu Hagar ako subjektu, zahrnutého nadmierou lásky, registrujem autorkinu kritiku deštruktívnej materinskej lásky. Pre rozmaznanú Hagar ostáva existenčnou otázkou posesívna láska k Ciciakovi, ktorý ju odmieta. Na vyjadrenie psychiky mužského subjektu autorka využíva metaforizáciu požívatiny v senzualistickej charakterizácii Ciciakových pocitov, týkajúcich sa zotrvačnosti jeho vzťahu k Hagar: „*Bola ako tretie pivo. Nie to prvé, ktoré hrdlo prijme z vďačnosti; ani to druhé, ktoré potvrdzuje a prehlbuje pôžitok z toho prvého. Ale ako to tretie, ktoré pijete preto, lebo ho máte, pretože nemôže škodiť a pretože – a prečo vlastne nie?*" (PŠ, s. 96.).

Okrem citovej závislosti od muža je súčasťou Hagarinho nešťastia aj jej nereálna túžba po fyzickej kráse (porov. Pecolu a Pauline v *Najmodrejších očiach*) ako prostriedku na získanie lásky. V tomto kontexte veľmi sugestívne vyznieva scéna zavŕšenia Hagarinho života. V úsilí zapáčiť sa milovanému mužovi utráca všetky peniaze za bezcenné symboly krásy, ktoré cestou zničí dážď. Uvedomenie si zmarenej snahy ústi do zúfalstva a následnej smrti. Tu je namieste konštatovanie, že pod Hagarinu tragédiu sa aj napriek tomu, že stará matka a matka vo svojej liberálnej výchove „*nevedeli nič iné, iba ju ľúbiť*" (PŠ, s. 314), podpisuje absencia výchovy, teda prenos tradičných ženských vlastností. Postavu Hagar vnímam tiež ako subjekt formujúci sa iba v izolovanom rodinnom prostredí bez:

– kladného vplyvu komunity, lebo Hagar chýbalo „... *to, čo potrebuje väčšina černošských dievčat: kŕdeľ mám, starých mám, sesterníc, bratancov, sestier, susediek, učiteliek z nedeľnej školy, najlepších priateliek a všetko, čo by jej dodávalo silu, ktorú potrebovala v živote – a humor, s ktorým by ho žila*“ (PŠ, s. 313);
– spolužitia s mužským subjektom, keďže žiaden z dvoch možných manželov-otcov nie je prítomný (Awkward, 2003, s. 77).

Charakterovo ozvláštnené epizodické reprezentácie *detí bez matiek* autorka približuje na postave Pilátinho brata Macona. Povahu interakcií *sestra – brat* určujú úlohy a pravidlá diktované mužskou kultúrou. Macon sa za sestru hanbí, ale súčasne má pred ňou rešpekt. Podľa Morris/ovej kritikmi často interpretovaná scéna, v ktorej Macon tajne pozoruje trojicu žien (Pilát, Reba, Hagar) v archetypálnej scéne pri ohni, vyzdvihuje „oslavnú líniu“ literatúry písanej ženami, pričom „... *tento úryvek opět vyjadřuje vědomí ženské soudržnosti založené na vzájemné náklonnosti a společně prožívané zkušenosti*“[19].

Súčasne je však potrebné súhlasiť s Awkwardom, (2003, s. 77), ktorý uvádza, že Morrison/ová poukázaním na tragédiu Hagar vyslovene neidealizuje spolužitie výlučne ženských rodinných spoločenstiev.

5.2 Sesterstvo

Komplikovanú osobnú situáciu v oblasti interpersonálnych vzťahov zažíva Ruth Mordová. Aj napriek manželovej snahe brániť uzatváraniu priateľstiev si dokáže nájsť cestu k Maconovej sestre Pilát, aby spolu vytvorili špecifický druh sesterstva, v rámci ktorého „*sa bytostne zaujímali o syna Macona Morda*“ (PŠ, s. 144). Okrem lásky poskytujú Milkmanovi schopnosť sebauvedomenia a získania vlastnej identity. Celostný obraz prežívania ich sesterstva poukazuje na vzťah v mnohých aspektoch špecifický – Pilát je pre Ruth sestrou, ktorú nemala, ale i komunitnou sestrou, ktorá jej pomáha pomocou svojich zvláštnych daností. Napr. Rútin odchod do pôrodnice sprevádzal spev Pilát, prichádzajúcej uvítať na svet synovca, ktorého zrodenie a príchod na svet bezprostredne ovplyvnila.

[19] Morris/ová, P. *Literatura a feminismus,* 2000, s. 75.

Do kategórie sesterských vzťahov môžeme radiť nehierarchizované vzťahy Pilát, Reby a Hagar. Okrem nich autorka uvádza tiež niekoľko typov epizodických komunitných vzťahov žien v spoločenstvách, v ktorých Pilát strávila niekoľko krátkych období, napr. keď jej ako práčke popukali hánky a krv z rúk takmer zničila prádlo, „*dievčence ju kryli, preplákali plachty druhý raz*" (PŠ, 150). Záujem jednotlivých komunít o kontakt s ňou však bol pre jej fyzický nedostatok (chýbajúci pupok) veľmi krátkodobý a obmedzený. Postava, ktorej autorka prisúdila mýtické a magické vlastnosti, je natrvalo vyradená z oblastí fungovania interpersonálnych vzťahov.

Pri sumarizácii možno skonštatovať, že ani v románe *Pieseň o Šalamúnovi* sa Morrison/ová nevyhla „ťažkým", resp. nepoetickým momentom života afroamerickej komunity. V estetickej realizácií psychologických portrétov ne/heroických matiek — protagonistiek románu – do popredia vystupuje autorkina citlivá tematizácia ich psychického rozpoloženia (zasnívaná bosorka, liečiteľka a pôrodná babica, mýtická Kirké – matka bez detí – komunitná matka); telesnosti a zmyslovosti (senzualisticky orientovaná Reba – symbolická matka bez detí); emocionality (polomýtická žena bez pupku Pilát – milujúca matka a stará matka) a úchyliek (nezdravá citová naviazanosť na otca a syna – problematický vzťah k dcéram – Rút).

V románe zaujme aj autorkino využívanie prvkov magickosti a ritualistických postupov, ktoré aktívne zasahujú nielen do života hlavného protagonistu, ale aj do životov žien v jeho okolí. Sú to ony, ktoré Ciciaka dovedú k poznaniu zdroja morálnej a duchovnej sily afroamerického národa.

6

IZOLÁCIA OSTROVA PREMIETNUTÁ DO VZŤAHOV MUŽSKÝCH A ŽENSKÝCH SUBJEKTOV – *NÁVNADA* (1981)[1]

„Morrison/ová reviduje kritické chápanie spôsobov, akými triedne konflikty narúšajú a ničia vzťahy medzi mužmi a ženami, ako aj rozsah prepojenia riešenia rodových konfliktov v černošskej komunite s bojom proti kultúrnemu imperializmu a materialistickej vízii v ňom zakomponovanej." - Ryan/ová -

Dejovú líniu autorkinho štvrtého prozaického diela[2], ktoré načrtáva symptomatický konflikt dvoch rozdielnych kultúrnych svetov v rámci afroamerickej komunity, tvorí moderný príbeh vášnivého a rozporuplného vzťahu silných individualít – Jadine a „najdúcha" Sona.

Zobrazením osudu predstaviteľky novej generácie afroamerických žien Jadine, ktorá hľadá spôsob, „... *ako definovať samu seba bez podriaďovania sa požiadavkám rodu, rasy a triedy*",[3] Morrison/ová opäť s nástojčivosťou uchopila tému utvárania osobnej identity ženského subjektu (porov. postavu Suly v rovnomennom románe). Poukázaním na Jadinin postoj k minulosti, ktorá pre ňu predstavuje prekliatie (Jones/ová, 1985, s. 137), autorka tematizuje „*popieranie hodnôt černošskej kultúry a tradičnej ženskosti*",[4] ktoré spolu s neschopnosťou čeliť nástrahám materiálneho sveta ústi do duchovnej neukotvenosti a prázdnoty (Holloway/ová, 1987, s. 118; Birch/ová, 1994, s. 172). Po rozchode so Sonom Jadine, odtrhnutá od vlastných koreňov, usadená v exile – podobne ako Geraldine v *Najmodrejších očiach* a Helena Wrightová v *Sule* – draho platí za privilegované postavenie v dominantnom svete.

---

[1] Preklad angl. názvu *Tar Baby* ako Návnada preberám od J. Samcovej. In: Morrison/ová, T. *Najmodrejšie oči,* 1986, s. 185. V českom preklade názvu som zaregistrovala dva varianty: 1. Dehťátko. In: Slabá, P. Malá sonda do multietnické literatury USA. Jak píší Indiánky, Číňanky a černošky. In: *Aspekt*, 1995, č. 1, s. 38; 2. Léčka. In: Morrison/ová, T. *Velmi modré oči.* Doslov J. Jařab, 1995, s. 211.

[2] Primárnym inšpiračným zdrojom na napísanie románu bol pôvodne ústne tradovaný ľudový príbeh o zajacovi a térovej návnade v podobe dieťaťa zo série tzv. *Príbehov o zajacovi* (Rabbit Tales). Ide o pôvodné príbehy otrokov zo západnej Afriky, ktoré do písomnej podoby spracoval J. Ch. Harrison.

[3] Jurecic/ová, A., Rampersad, A. Teaching Tar Baby. In: McKay/ová, N. Y., Earle/ová, K. *Approaches to Teaching the Novels of Toni Morrison...,*1997, s. 152 (prel. KF).

[4] Jurecic/ová, A., Rampersad, A. Teaching Tar Baby. In: McKay/ová, N. Y., Earle/ová, K. *Approaches to Teaching the Novels of Toni Morrison...,*1997, s. 153 (prel. KF).

Okrem svojich „*štandardných*“ tém, týkajúcich sa dôsledkov odmietania plnenia dcérskej a materskej roly, opovrhovania komunitnými tradíciami spojenými so starostlivosťou o starších členov, náhradného materstva a podôb psychického i fyzického násilia v rodine, autorka v románe použila aj niekoľko pre jej tvorbu netypických prvkov.[5] Ide predovšetkým o sugestívnu prezentáciu ne/materstva bielej ženy a špecifických interpersonálnych vzťahov ženských subjektov, ktoré sú striktne vymedzené triednou a rasovou príslušnosťou.

Netradičný ostrovný topos[6] tvorí pozadie na koncipovanie životných osudov protagonistov a protagonistiek, pochádzajúcich z okruhu hedonistického pôžitkára, milionára Valeriána Streeta z Filadelfie. „*Zločinom nevinnosti*“ nazýva Otten (1989, s. 73) jeho pasívne prežívanie mimo reality, v ktorej „*vedieť viac bolo nepohodlné a naháňalo strach*“ (TB, s. 242). Valerián zlyháva v role manžela a otca, pretože nie je schopný ani ochotný pátrať po príčinách „čudného“ správania manželky Margaret a syna Michaela.

Výpočtom triviálnych položiek z inventára vecí nutných na Valeriánovu pohodlnú existenciu na ostrove rozprávačka transparentne naznačuje charakter manželského vzťahu: „... *niekoľko platní, záhradné nožnice, luster so šesťdesiatimi štyrmi žiarovkami, svetlomodrý tenisový úbor a* ***Prvá kráska štátu Maine***“ (TB, s. 11; zvýr. KF). Kladením dôrazu na pochybné životné priority, diktované normami patriarchálnych stereotypov, ktoré sa podpísali pod Valeriánov výber druhej, o dve desaťročia mladšej manželky, Morrison/ová odkrýva postupný proces objektivácie ženského subjektu. Príznakové aspekty protagonistky anticipujú rodinnú tragédiu. Frustrovaná žena-matka, väznená v role fyzicky príťažlivého „doplnku“ úspešného „cukrovinkového kráľa“, nachádza únikové riešenie v prejavoch krutosti voči vlastnému dieťaťu (Demetrakopoulos/ová, 1987, s. 138).

Spolužitie psychicky labilnej Margaret a egoistického Valeriána vplýva aj na interpersonálne vzťahy s černošským personálom (stáli zamestnanci Sydney a Ondine Childsovci) a s ostatnými členmi komunity (Jadine, Son, domorodí príležitostní pomocníci Gideon a Thérese). Ťaživo doliehajúca realita ústredného rodinného vzťahu (nejasné dôvody neprítomnosti dospelého Michaela na Vianoce[7]) spolu s náhlym vpádom Sona do domu vrcholí v scéne Ondininho symbolického „vykročenia“

[5] Niektorí kritici dokonca hovoria o „vybočení“ v rámci autorkinho vývoja ako spisovateľky. Pozri napr. Duvall, J. *Descent in the „House of Chloe“...,* 1997, s. 325.

[6] L´Arbe de la Croix na ostrove Isle des Chevaliers v karibskej oblasti v blízkosti Dominikánskej republiky.

[7] Uvedená situácia evokuje istú paralelu medzi postavou Michaela a postavou imaginárneho syna z divadelnej hry E. Albeeho *Kto sa bojí V. Woolfovej.*

z ohraničeného teritória suterénnej kuchyne. Ondine odhaľuje rokmi tajenú krutú pravdu o násilí páchanom jej bielou zamestnávateľkou. Fyzický útok strieda emotívna výpoveď s nádychom rasovej nenávisti: „*Ty **biela príšera**, vrahyňa detí. Videla som ťa* (...) *Rezala si svoje dieťa. Rezala do krvi. Pre vlastné potešenie.* (...) *Ty bláznivá **biela príšera.***“ (TB, s. 208; zvýr. KF). Tragédiu monštruózneho činu, vypovedajúceho aj o zdeformovaných vzťahoch ženských subjektov, podčiarkuje skutočnosť, že Margaret i bezdetná pomocnica Ondine o ňom mlčali takmer tridsať rokov.

Margaretina pôvodná katastrofická rezignácia na starostlivosť o dieťa sa preskupením hodnôt mení na závislosť od dospelého syna. Michael, poznačený traumou z detstva, však nachádza zmysel vlastnej existencie mimo okruhu rodinného prostredia.

K paradoxnej životnej situácii v autorkinom podaní dochádza v Margaretinom vzťahu k fyzicky chradnúcemu manželovi, ktorý sa pre ňu stáva symbolickým dieťaťom. Charakterizáciu Valeriánovho správania, „*ktorý je tvrdohlavý. Horší ako dieťa*“ (TB, s. 278), spolu s motívmi starostlivosti oňho interpretujem ako prejavy materskosti, ktorú Margaret v minulosti upierala synovi.

6.1 Materstvo

Feministický obsah románu, charakterizovaného tematizáciou materstva, dotvára viacero navzájom sa prelínajúcich motivických segmentov. Morrison/ová v nich už tradične cez napätie, vyplývajúce zo základných konfliktov hlavných protagonistiek (Jadine, Ondine, Margaret), konkretizuje príznakové detaily neprítomnosti matrilineárneho prenosu hodnotových stereotypov.

„*Slobodnú a takmer bielu*“[8] Jadine, dvadsaťpäťročnú absolventku Sorbonny, autorka poverila rolou vzdelanej ženy, ktorá svoju intenzívnu túžbu po autenticite nezávislého ženského subjektu artikuluje ako snahu dostať sa „*... von z vlastnej kože a vo vnútri byť iba osobou – nie Američankou, nie čiernou, iba sama sebou*“ (TB, s. 48).

Naproti tomu životná realita Jadininej bezdetnej tety, černošskej pomocnice Ondine (Nanadine)[9], ostáva ukotvená v uzavretom priestore. Prienikom do životného areálu v zdanlivo bezpečnom prostredí domácnosti bielych zamestnávateľov autorka sleduje osud protagonistky vo vzťahu k neteri (problematická realizácia náhradného materstva)

[8] Holloway/ová, KF C., Demetrakopoulos/ová, S. A. *New Dimensions of Spirituality…,* 1987, s. 121 (prel. KF).
[9] Ide o detskú skomoleninu angl. výrazu *aunt Ondine* (teta Ondine).

a k bielej zamestnávateľke Margaret a jej synovi (tiché spolupáchateľstvo na Michaelovom týraní).

Deformované materstvo začleňuje rozporuplnú Margaret do skupiny symbolických *matiek bez detí*, zatiaľ čo chýbajúci potenciál na vytváranie kladných životných hodnôt (ignorancia vlastnej matky) vyjavuje jej smutný osud *dieťaťa bez matky* v symbolickom význame.

Román obsahuje množstvo feminínnych symbolov, prirovnaní a metafor. Ženskú telesnosť konotuje názov rieky premenenej na bažinu, ktorú *Haiťania nazývali Bosorkina bradavka*" (TB, s. 10)[10]. Súčasťou sujetovej fikcie pri zobrazovaní postáv je príznačné využitie prvkov, oscilujúcich medzi fantazijným a reálnym svetom. V postave mýtickej dojky Thérese autorka prezentuje protagonistku „*stelesňujúcu ženský princíp*"[11]; jej symbolickú materskosť naznačuje opisom plných prsníkov. Na motív pôrodu odkazuje zaujímavá autorská poznámka k scéne Sonovho príchodu na ostrov v úvode románu: „... *voda tlačí a posúva Sona preč od brehu. Je cítiť zápach amoniaku a on vychádza akoby z maternice*"[12].

Aj keď samotný subtropický ostrov s bujnou vegetáciou je v Morrison/ovej podaní ‚paradoxne, teritóriom evokujúcim bezdetnosť, „... *voda z raňajšieho dažďa, ktorá ostala v kalíškoch orchideí, bola taká horúca, že by popálila detské prstíky, keby na L´Arbe de la Croix nejaké deti žili*" (TB, s. 103), metaforiku z okruhu materinskej starostlivosti nachádzame v stvárneniach ostrovnej prírody, napr. v charakteristike mora, ktorého zvuk „*čičíkal*" (TB, s. 306), a vo vizuálne pôsobivom personifikovanom obraze rieky, ktorá „*sedela na jednom mieste ako stará matka*" (TB, s. 10). Príkladom sugestívnej evokácie materstva je tiež Sonov pocit, nasledujúci po haptickom vneme – kontakte s kôrou stromu: „... *jeho prsty sa dotkli (...) na prasknutie napätého prsníka pubescentného dievčaťa v treťom mesiaci tehotenstva*" (TB, s. 135). Detské motívy sa objavujú v označení morských vĺn – „*čln sa hojdal na drobných vlnkách*" (TB, s. 304)[13] – a v prirovnaní Sonových zámerov k „*bezprostredným plánom novonarodeného dieťaťa*" (TB, s. 138)[14].

Tragický odkaz na materinskú starostlivosť (kŕmenie dieťaťa) autorka uplatňuje v Margaretiných opisoch vlastného činu. Valeriánovi ho podáva, resp. „servíruje" „... *po kúskoch veľkosti hltu, dostatočne malých, aby ich mohol rýchle prehltnúť,* (...) *lyžičku po*

[10] Fr. *Sein de Vielles.*
[11] Hill/ová-Rigney/ová, B. H. *The Voices of Toni Morrison,* 1991, s. 67 (prel. KF).
[12] Taylor/ová-Guthrie/ová, D., ed. *Conversations with Toni Morrison,* 1994, s. 150 (prel. KF).
[13] Angl. *baby waves.*
[14] Angl. *immediate plans of a newborn baby.*

lyžičke, raz hlt, inokedy kvapku“ (TB, s. 236). Uvádzané príklady obraznej asociatívnosti autorkinho jazyka výstižne poukazujú na prerastanie tematiky materstva a sujetových zložiek románu.

6.1.1 Matky bez detí

Valeriánova manipulácia a psychický teror páchaný na manželke reprezentujú prejavy pôsobenia patriarchálnych štruktúr, ktoré identifikujem v autorkiných priblíženiach urážlivého podceňovania: „*ona nerozmýšľa, ona, chúďa, sníva*“ (TB, s. 22); sarkastických poznámok na adresu manželkinej pohostinnosti – „*Zdá sa mi, že na Vianoce budeš vyzdobovať náš dom hosťami.*“ (TB, s. 24); „*Ak sa poponáhľame, keď budem mať osemdesiat, môžeme pozvať celú Filadelfiu.*“ (TB, s. 25) – a zľahčovania vlastnej nevery – „*... dve-tri dievčatá, ktoré mu pomohli vstúpiť do päťdesiatky* (...), *nič také, s čím by si Margaret mala robiť starosti, keby o tom vedela*“ (TB, s. 54).

Z komplexu negatívnej životnej skúsenosti vyplýva základný princíp, na ktorom Morrison/ová postavila motív Margaretinej symbolickej bezdetnosti: degradácia ženského subjektu vedie k odmietaniu plnenia prirodzenej povinnosti, neskôr i k fyzickému zneužívaniu osoby najbližšej a najbezbrannejšej – syna Michaela. Vlastnú nezrelosť v pocitovej sfére manifestuje Margaret nepredvídateľným striedaním období vzornej materinskej starostlivosti a nezáujmu o syna. Počas týchto chvíľ považuje požiadavku uspokojenia prirodzených potrieb zo strany dieťaťa za „*trestuhodnú aroganciu*“ (TB, s. 236). Ambivalentné pocity sprevádzajú aj jej účasť na synovom vývine – „*Učiť malého Michaela bolo pre ňu hrôzou i radosťou zároveň.*“ (TB, s. 60) – a pochybnosti o vlastných schopnostiach vo chvíľach, keď sa jej „*... zdalo, že chcel od nej všetko a ona nevedela, čo mu má dať*“ (TB, s. 60).

Mimoriadne expresívnou je pasáž, v ktorej sú stvárnené spôsoby matkinho týrania: „*... nebolo to oparenie vriacou vodou, ani bitka päsťami. Iba príjemné vpichnutie špendlíka do mäkkého smotanovobieleho telíčka*“ (TB, s. 231). Margaretino úchylné správanie – prepojenie fyzického násilia s príjemnými pocitmi a odosobnené vnímanie preciťovania detskej bolesti – evokuje symbolickú infanticídu: „*Je to zvláštne, videla som škrabanec a počula plač, ale akosi som neverila, že ho to tak veľmi bolí.*“ (TB, s. 232).

Neschopnosť ovládať vlastné správanie – „*Keď sa to stalo prvýkrát, bolo to mimo mňa. Najprv som si myslela, že to bolo kvôli tomu, že plače alebo nespí. Ale niekedy to bolo celkom v poriadku rozplakať ho alebo zobudiť zo spánku.* (...) *Vedela som, že je to*

zlé, vedela som, že to bolo nesprávne. Ale bolo v tom aj niečo príjemné.“ (TB, s. 237, 231) – v intenciách témy monografie radia Margaret k symbolickým *matkám bez detí.* Trýzniaca matka sa vŕši na mužovi, avšak jej údery zasahujú dieťa (Beuavoir/ová, 1967, s. 304; O´Reilly/ová, 2004, 146), čo naplno potvrdzuje Ondinin postreh: „*Špendlíkmi nepichala svoje vlastné dieťa. Vpichovala ich do jeho dieťaťa. Lebo svoje dieťa milovala.*“ (TB, s. 279).

Pri interpretácii ďalšieho z mnohých paradoxov Margaretinho životného osudu – citovej závislosti od dospelého syna – sa ako užitočná javí úvaha Fox/ovej-Keller/ovej: „*... pre matky, ktoré sú hlboko zmätené, čo sa týka povahy a hraníc svojej vlastnej moci, sa stáva aj láska sama osebe poškvrnenou. V snahe potvrdiť si istý druh moci si môžu zamieňať lásku s vlastnením a vnucovaním sa*“[15]. Zápas starnúcej, neurotickej Margaret, matky s bolestivými pocitmi sebaobviňovania, charakterizujú prejavy hystérie a kŕčovitá snaha o pripútanie si syna prostredníctvom extrémnych pozorností, napr. prizývaním jeho obľúbeného básnika.

Iné typy problematizovaných realizácií ženských subjektov nachádzam v postavách Ondine a jej netere Jadine, *matky bez detí* v biologickom zmysle. Ondinino chápanie tradičných afroamerických noriem ženskosti je v ostrom kontraste s Jadininou životnou filozofiou, demonštrovanou negáciou dcérstva a odmietaním „použiť“ vlastné telo modelky na splnenie rodovo určenej roly: „*Nechcem sa učiť, ako sa stať ženou, o akej hovoríš, pretože takou ženou nechcem byť.*“ (TB, s. 282). Z feministického uhla pohľadu je postava Jadine portrétom ženy neschopnej ani materstva, ani dcérstva, pretože „*... v hľadaní seba samej sa stáva sebeckou, vo svojej túžbe po moci stráca zo seba to podstatné*“[16].

Priestor individuálnej slobody si Jadine „vydobýja“ nielen vo vzťahu s blízkou osobou, ale predovšetkým s nositeľkami tých „*tradičných ženských vlastností*“ (TB, s. 305)[17], ktoré sa úporne snaží zavrhnúť. Významnú rolu v tomto zápase zohráva stretnutie s africkou ženou v žltých šatách v parížskom supermarkete. Pri zobrazení Jadininej psychiky autorka smeruje dovnútra a charakteristikami intenzívneho preciťovania kontaktu so „*ženou žien – touto matkou/sestrou*“ (TB, s. 46) naznačuje Jadinine pocity osamelosti a neautentickosti a podvedomú túžbu, „*aby sa žene zapáčila a aby ju táto rešpektovala*“ (TB, s. 47). Viacero kritičiek tieto fragmenty interpretuje ako náznak rozporuplnosti ženského subjektu pri rozhodovaní sa o voľbe vlastnej identity

[15] Fox/ová-Kellerová, E. *Úvahy o rode a vede*…, 1994, s. 92.
[16] Christian/ová, B. *Trajectories of Self-Definition*…, 1985, s. 240 (prel. KF).
[17] Angl. *ancient properties*.

podľa tradícií vlastného národa alebo dominantnej kultúry (Harris/ová, Christian/ová, O´Reilly/ová a i.).

Pokračovanie naznačeného procesu zaznamenávam v symbolických scénach, zvýraznených prítomnosťou prírodno-živelných síl. V prvom prípade ide o umelecky účinnú personifikáciu knišucich sa stromov – žien (Holloway/ová, 1987, s. 118), ktoré „*udivil jej zúfalý boj oslobodiť sa, byť niečím iným ako ony*" (TB, s. 183). Jadine vníma vízie žien z mokrade ako symboly pravej ženskosti, ktorej sa obáva. Pôsobivým je aj halucinačno-snové stretnutie počas pobytu v Sonovom rodisku na Floride s nočnými ženami, ktoré ukazujú Jadine svoje hojdajúce sa prsníky. Jadininu úzkostnú reakciu „*Ja mám tiež prsia...*" (TB, s. 238) interpretujem podobne ako scénu stretnutia s africkou ženou, teda ako prejav ambivalentného pocitu ne/náležitosti k tradičnej afroamerickej ženskej komunite.

Uvedená charakterizácia zjednocuje symboliku všetkých troch stretnutí a ich celkového vyznenia vzhľadom na skutočnosť, že Jadine „*nemá strach z mužského sveta, ona sa bojí ženského sveta*"[18], v ktorom podriadenie sa ženám – víziám – by znamenalo koniec jej zámerom a túžbam. Otvorene to vyjadruje vehementným odmietaním Sonovej koncepcie, podľa ktorej sa aj on snaží „*... z nej urobiť dechtovú bábku – starostlivú čiernu mamu, ktorá sa nebude chcieť deliť o mužskú autoritu alebo autonómiu*"[19].

Ako som už uviedla, Jadinin životný postoj výrazne poznačí osud jej tety Ondine. Na postave tejto *matky bez detí* (biologický i symbolický aspekt) sa autorke darí analyzovať bolestivé vyrovnávanie sa ženského subjektu s pocitom nenaplnenosti. Pôsobenie náhradnej matky realizuje Ondine v problematickom vzťahu k dieťaťu bielych zamestnávateľov, ktorý je poznačený interiorizovaným pudom sebazáchovy (Demetrakopoulos/ová, 1987, s. 126). Aj napriek tomu, že prejavy jej starostlivosti o dieťa, ktoré má rada, „*ako keby bolo jej vlastným*" (TB, s. 226)[20], evokujú pôsobenie černošskej *mammy* (Werner, 1988, s. 161): „*Láska a dobré jedlo ešte nikdy nikoho nepokazili* (...) *Dala som mu iba to, čo prináleží každému dieťaťu...*" (TB, s. 35), Ondine ňou v skutočnosti nie je, pretože Michaelovo fyzické zneužívanie vytrvalo zamlčuje.

V domácnosti bielych zamestnávateľov je Ondine konfrontovaná s domorodou Thérese**,** emblematickou postavou archetypálneho materstva, mýtickou ženou s magickými prsníkmi plnými mlieka, ktoré jej umožnili dojčiť stovky detí miestnych

[18] Taylor/ová-Guthrie/ová, D. ed. *Conversations with Toni Morrison,* 1994, s. 106 (prel. KF).
[19] Duvall, J. *Descent in the „House of Chloe"…,* 1997, s. 341 (prel. KF).
[20] „*Lak it wuz hem...*"

kolonizátorov. Fyzické predpoklady na naplnenie materinskej roly sú postavené kontrapunktne k okolnostiam životnej skutočnosti, v ktorej Thérese realizuje iba symbolické materstvo, pretože celoživotne ostáva *matkou bez detí*.

Okrem laktačných funkcií (trvalo prítomná hojnosť mlieka) ako symbolu ženskej fertility charakterizujú Thérese aj špecifické vlastnosti, potvrdzujúce jej prepojenie „... *so silami, ktoré presahujú racionálne, vedecké vysvetlenia*“[21]. Chýbajúcu zmyslovú schopnosť jasného videnia nahrádza u nej schopnosť konotujúca spojitosť s fungovaním večnej dojky. Thérese ako prvá zacíti príchod „prišelca“ Sona[22] podľa „... *pachu ľudskej placenty, ktorý produkujú výlučne ľudské bytosti* (...), *keď sú úplne vyhladované*“ (TB, s. 105).

Vzhľadom na problematiku tejto kapitoly vnímam ako gesto materinskej starostlivosti aj Théresin magický rituál ochrany symbolického syna (Son) pred ničivými silami (strihanie a následné pálenie vlasov) a jeho odvoz k moru v záverečnej scéne románu. Súhlasím s Peachovým konštatovaním, že Sonovo následné „... *vnorenie sa do mora naznačuje nielen smrť utopením, ale tiež znovuzrodenie*“[23].

Z tematického okruhu materstva pochádzajú prezentácie Therésiných pomýlených predstáv o živote v USA. Americké ženy-matky vraj predávajú svoje deti a samy si vykonávajú potraty; zaujme aj kritika umelej detskej výživy, autorkou naznačená v príznačnom detaile – Théresiným odporom k mliečnej náhradke, ktorej názov *Enfamil* znel v jej vedomí „*ako vražda*“ (TB, s. 154).

Uvádzané interpretácie jednotlivých postáv poukazujú na ďalší z Morrison/ovej spôsobov, využívaných pri demýtizácii subjektov žien-matiek. Moja interpretácia ponúka syntetizujúci pohľad na štyri typy žien – *matiek bez detí.* V prvom type (Margaret) ide o symbolickú bezdetnosť v dôsledku frustrácií (manželovo ubližovanie vo verbálnej rovine), ktoré vrcholia v násilí (telesné týranie syna). Druhý typ (Ondine) je obrazom bolestivého procesu vyrovnávania sa s bezdetnosťou v biologickom význame vo vzťahoch náhradného materstva, ktoré nemôžu predstavovať jeho zodpovedajúcu náhradu. Tretí typ (Jadine) predstavuje subjekt otvorene sa hlásiaci k nematerinskej orientácii; pomocou neho autorka zreteľne naznačuje dôsledky chýbajúceho medzigeneračného odovzdávania tradičných ženských vlastností a odtrhnutia sa od koreňov vlastného národa. Štvrtým typom (Thérese) je samotárska bezdetná

[21] Harris/ová, T. *Fiction and Folklore…,* 1991, s. 147 (prel. KF).
[22] *Syn.*
[23] Peach, L. *Macmillan Modern Novelists ...*, 1995, s. 81 (prel. KF).

domorodkyňa, ktorá je symbolickou matkou množstva detí vďaka svojej mýtickej schopnosti.

6.1.2 Deti bez matiek

V rámci sledovaného motívu *detí bez matiek* autorka poukazuje na negatívne zásahy atribútov fyzickej krásy do vývinu ženského subjektu. Pod Margaretinu celoživotnú symbolickú osirelosť sa podpisuje, paradoxne, skutočnosť, že rodičia, ktorých „šokovala" svojou nezvyčajnou krásou, „... *ustúpili a nechali ju na pokoji* (...) *Energiu venovali tým, ktorí neboli krásni*" (TB, s. 57). Proces osamostatnenia sa po svadbe tak pre sedemnásťročnú Margaret predstavuje iba symbolický odchod z citovo chladného prostredia vlastnej rodiny – „*nemusela od nich odísť*, *oni ju už opustili*" (TB, s. 57).

Chýbajúca dôvernosť domova a istota, ktorú mladistvá nevesta nenachádza ani vo zväzku s Valeriánom, plodí emócie naznačené v obrazoch tajnej túžby po trajleri, kde bolo všetko „*úhľadné ako bývanie v domčeku pre bábiky*" (TB, s. 82). Použitá symbolika domova, resp. hra s bábikami, konotuje psychickú nezrelosť ženského subjektu. Vo feministickom chápaní Margaret nikdy nedospela do štádia ženy, pretože – ako naznačuje text – v priestore vymedzenom ignoranciou rodinnej komunity a Valeriánovým mocenským pôsobením chýbala prítomnosť rodovej kontinuity a podnetného ženského spoločenstva ako podmienok na vytváranie kladných životných hodnôt (O´Reilly/ová, 2004, 145).

Model traumatického dosahu fyzickej neprítomnosti matky realizuje autorka na postave Jadine. Citová deprivácia siroty zaznieva vo výčitke matke v snovej vízii stretnutia s nočnými ženami: „*Nechala si ma, zomrela si, nepostarala si sa, aby som prežila; vedela si, že ocko odišiel a ty si odišla tiež.*" (TB, s. 261). Registrujem ju aj v spomienke na rituálny tanec matiek a dcér v areáli univerzity. Tu sa javí zaujímavou Duvallova interpretácia: „*Jadinine slzy nie sú plačom siroty za matkiným telom, ale potvrdením toho, že sa nemohla zúčastniť na obrade, ktorý signifikuje (...) medzigeneračné prepojenie žien vzájomnou starostlivosťou.*"[24]

V Jadininom prípade tetina starostlivosť nedokáže nahradiť chýbajúce rodinné prostredie. Odlišné životné koncepcie oboch protagonistiek anticipujú nefunkčnosť vzťahu teta – neter aj napriek možnosti, že by mohol fungovať „... *bez stresu matersko-*

[24] Duvall, J. *Descent in the „House of Chloe"*..., 1997, s. 341 (prel. KF).

-dcérskeho vzťahu“ (TB, s. 96). Jadine nerešpektuje pokornú Ondine, ktorej chápanie dcérinho postavenia a povinností určuje vzorec tradičného afroamerického modelu materstva: „*... dievča musí byť najprv dcérou. Musí sa to naučiť. Ak sa nenaučí byť dcérou, nemôže sa naučiť byť ženou. Myslím skutočnou ženou: ženou dobrou pre dieťa; dobrou pre muža – dobrou, aby si ju vážili ostatné ženy*.“ (TB, s. 281). Kľúčový moment vo vývine vzťahu *teta – neter* predstavuje Jadinino vzoprenie sa aj ďalšej tradícii v rámci afroamerickej komunity – starostlivosti o starších členov. V Ondininom ponímaní je dodržiavanie tejto tradície súčasťou procesu psychického dozrievania ženského subjektu: „*... dcéra je ženou, ktorej záleží na tom, odkiaľ pochádza a ktorá sa postará o tých, ktorí ju vychovali*“ (TB, s. 281). Na tomto mieste súhlasím s Ryan/ovej konštatovaním, že „*Ondinino vysvetlenie zdôrazňuje recipročnú povahu roly dcéra/matka a symbiotický vzťah medzi akoukoľvek generáciou a jej staršími členmi.*“[25] Jadine nechce rodinnú príbuznosť chápať ako morálny záväzok: „*Prosím vás, nepotrebujte ma teraz*.“ (TB, s. 208). Naznačeným nevhodným momentom je okrem uvádzanej orientácie aj zmena životnej reality, resp. vzťah k Sonovi, ktorý sa záhadne objavuje v dome a postupne zasahuje do osudov celého osadenstva.

Mladý muž – rebelant na úteku pred spravodlivosťou – je zástancom tradičných afroamerických hodnôt, radiacich ženy do postavenia, ktorému sa Jadine tak vehementne bráni. Aj keď je ich vzťah poznačený istým druhom príťažlivosti, Jadine nedovolí Sonovi, aby z nej „vytvoril“ ženu podľa svojich predstáv.

Motív autentického afroamerického materstva (aj keď iba epizodicky) zaznieva v Sonovom odsudzujúcom hodnotení medzirasových vzťahov ako možného nebezpečenstva pre zachovanie afroamerickej identity. V jeho poňatí odkazuje realizácia materstva vo zväzku s bielym mužom (alúzia na Jadinine predchádzajúce vzťahy) na dedičstvo otroctva: „*... milovať, kŕmiť a starať sa o deti bielych ľudí. Na to ste sa narodili; na to ste čakali celý život* (...) *Robili ste to dvesto rokov, môžete to robiť ďalších dvesto*“ (TB, s. 270).

Motív *dieťaťa bez matky* vnímam v epizodických spomienkach dospelého Valeriána. Neha a porozumenie od jednoduchej, ale citlivej černošskej práčky, degradovanej bielym dieťaťom na „*... obľúbené zvieratko, ktoré ho poslušne počúvalo, neodsudzovalo a neudeľovalo príkazy*“ (TB, s. 140), predstavujú náhradu za symbolickú stratu matky. V dôsledku osobného žiaľu po smrti manžela sa podľa sedemročného Valeriána „*... z*

[25] Ryan/ová, J. S. *Contested Visions/Double-Vision in Tar Baby*, 1997, s. 77 (prel. KF).

jeho matky, tiet, zo srdečných a zábavu milujúcich veľkých sestier stali smutné, serioso mammas“ (TB, s. 54).

Motív *dieťaťa bez matky* vzťahujeme aj na dospelého Michaela, ktorý podľa otca Valeriána nikdy nedospel a po celý život ostal: „*Adolescentom. Mačaťom. Ale nie hravým, iba hundravým* (...) *Večne mňaukajúcim. Mňau. Mňau. Mňau.*“ (TB, s. 75). Tematizovanú neukotvenosť (striedanie študijných odborov a zamestnaní) a citovú nevyrovnanosť interpretujeme ako dôsledok matkiných drastických zásahov, absencie otcovskej lásky a nefunkčného manželstva rodičov.

Syntéza motívu *detí bez matiek* poukazuje na symbolickú osirelosť subjektov bielej rodiny Streetovcov v dôsledku absencie citového zázemia v detstve. V prípade Afroameričanky Jadine motív fyzického osirenia dopĺňa aj osirenie symbolické, ktoré je následkom jej dobrovoľnej rezignácie na tetino náhradné materstvo.

6.2 Sesterstvo

Pri tematizácii sesterstva sa autorka venuje vzťahom bielych a afroamerických žien v rámci tradičnej inštitucionálnej koexistencie. Jednu zo závažných okolností nefungujúcich vzťahov predstavuje izolovanosť ostrova. Vylúčenie z osobnej i verejnej sféry prezentuje Margaret verbalizáciou pocitov osamelosti: „*Nežijem nikde. Ani vo Filadelfii, kde mám aspoň priateľov. Ani tu, pražiac sa pod palmou, kde sa nemám s kým porozprávať.*“ (TB, s. 28). Na dosah chýbajúcej komunikácie, resp. príslušnosti ku komunite ženských subjektov, a následnú intenzitu stresu poukazujú výpadky pamäti, počas ktorých „*zabúdala názvy vecí a účel ich použitia*“ (TB, s. 55), stavy neistoty a straty úsudku: „*... nikdy nevedela, či si* (Valerián; pozn. KF) *z nej uťahuje, či sa k nej správa blahosklonne, alebo či jej jednoducho klame*“ (TB, s. 28).

Riešenie problému izolácie hľadá vo vzťahu k pomocnici Ondine. Po jej príchode do domácnosti vnímame počiatočné prejavy priateľstva a súdržnosti (sledovanie rozhlasového seriálu, zdieľanie životných príbehov, výmena receptov). Prvoplánovo síce evokujú istý typ sesterstva dvoch osamelých, vekovo príbuzných ženských subjektov (deväťnásťročná Margaret, dvadsaťtriročná Ondine), ale v skutočnosti ostávajú len „*nepohodlnou zmesou familiárnosti a odstupu*“[26]. Pestovanie aktívnych priateľských vzťahov medzi manželkou a pomocnicou preruší Valeriánov zásah

[26] Jurecic/ová, A., Rampersad, A. Teaching Tar Baby. In: McKay/ová, N. Y., Earle/ová, Kathryn. *Approaches to Teaching the Novels of Toni Morrison...,1997*, s. 149 (prel. KF).

„patriarchálneho systému, ktorého snahou je udržať ženy od seba“[27]. V tomto prípade ide navyše aj o závažný problém rasovo fixovanej hierarchie. V rámci nej je aj napriek Valeriánovmu pokryteckému tvrdeniu, že iba *„zastavil hostiteľku zanedbávajúcu hostí“* (TB, s. 31), zjavné predovšetkým prísne vymedzenie manželkinej úlohy *„služobníctvo viesť a nie sa s ním združovať“* (TB, s. 59). Totálne zúženie Margaretinho priestoru v pocitovo-emocionálnej rovine vedie k skutočnostiam, ktoré analyzujem v tejto kapitole.

Po precítení bolesti, zapríčinenej symbolickou stratou syna, sa Margaret pokúša nájsť si k Ondine cestu. Výčitky nedostatku empatického prieniku – *„Mala si ma zastaviť!“* (TB, s. 241) – vystrieda ponuka priateľstva. V Ondininej reakcii Morrison/ová poukazuje na závažnosť dôsledku chýbajúceho spoločenstva seberovných subjektov, v ktorom by sa s touto *„ženskou záležitosťou“* (TB, s. 241) mohli oba subjekty vysporiadať. Odkazujúc na motív *matiek bez detí* (Ondine v biologickom, Margaret v symbolickom význame), autorka prostredníctvom dialógu konfrontuje subjekty zjednotené poznaním tragickej minulosti a nejasnej budúcnosti (Schultz/ová, 1985, s. 77): *„Obe sme teraz **bezdetné*** (zvýr. KF)*, Ondine* (...) *A obe trčíme na tom istom mieste. Mali by sme byť priateľkami. Ešte nie je neskoro.‘ Ondine sa pozrela von oknom, ale neodpovedala. ‚Alebo je už neskoro, Ondine?‘ ‚Takmer,‘ povedala. ‚Takmer.‘“* (TB, s. 241). Aj keď v Ondininom slove „takmer“ recipient či recipientka môže registrovať náznaky nádeje na odpustenie a zmierenie (Schultz/ová, 1985, s. 82), vyznenie epizódy je možné chápať ako autorkinu kritiku spôsobov, *„... akými biela žena zneužíva slabších, než je ona sama: čiernu ženu a dieťa“*[28].

Osobitý typ medzirasového sesterstva predstavuje Morrison/ová na dôvernom vzťahu Margaret a Jadine, ktoré spolu vychádzajú ako *„školáčky“* (TB, s. 19), začínajúce deň *„dievčenskými nezmyslami“* (TB, s. 84). Jadine konfrontovaná s realitou osirotenosti by v istom zmysle mohla byť Margaretinou symbolickou dcérou. V mojom ponímaní však sesterstvo chápem ako prirodzenú túžbu ženských subjektov po spolupatričnosti, ktorá u nich oboch absentovala od detstva. (Jadine nemá súrodencov vo fyzickom, Margaret v symbolickom význame.)

Podobne ako v iných románoch aj v románe *Návnada* Morrison/ová poukazuje na vnútorný rasizmus v rámci černošských komunít. Recipient či recipientka ho vníma v epizódach Ondininho správania sa k Thérese, ktoré popiera akékoľvek prejavy sesterskej spolupatričnosti.

[27] Caplan/ová, C. *The Erotics of Talk…,* 1996, s. 146 (prel. KF).
[28] Pryse/ová, M., Spillers/ová, H. J. *Conjuring…,* 1985, s. 77 (prel. KF).

V závere je možné konštatovať, že v prozaickom diele, ktoré Werner nazval „*postmodernou meta-mytológiou*“[29], autorka načrtla zaujímavý, aj keď v niektorých častiach trochu schematický portrét rozdielnych rodinných spoločenstiev, v rámci ktorého ponúka prienik do siete vzťahov afroamerických subjektov v koexistencii s bielou rodinou, reflektuje materstvo v afroamerickom spoločensko-kultúrnom kontexte, skúma možnosti afroamerickej autentickej identity vrátane exponovania problému dcérskej „vzbury“ proti tradíciám vlastného národa a na príklade bielej ženy-matky prezentuje zamlčovanú podobu materinskej nelásky.

[29] Werner, C. H. *The Briar Patch as Modernist Myth…,* 1988, s. 150 (prel. KF).

7

HLASY MATIEK A DCÉR V ROZPAMÄTÁVANÍ SA NA LÁSKU, KTORÁ BOLÍ AJ HOJÍ — *MILOVANÁ* (1987)

„Robím skúšku bolesti. Ako lekár napichne úd, aby zistil, či neodumrel, napichujem svoju pamäť. Možno bolesť umiera skôr ako my. (...) *Robím skúšku bolesti a myslím na rozlúčky; každá bola iná.*" - Wolf/ová -

V ťažiskovom diele autorkinej prozaickej tvorby, nazývanom aj ženskou verziou rozprávaní otrokov, Morrison/ová imaginatívne „... *rekonštruuje históriu otroctva z rodovej afroamerickej perspektívy*"[1] v celej jeho komplexnosti. Primárnymi zdrojmi inšpirácie boli príbehy žien, ktorých životné osudy poznačili rozdielne typy lásky. Informácie o nich získala autorka počas práce na zhromažďovaní materiálov k publikácii *Čierna kniha* (Black Book, 1973)[2].

Literarizovanú verziu príbehu matky-otrokyne Margaret Garnerovej[3] autorka využila na spracovanie podoby materstva poznačeného infanticídou ako dôsledku nezmierenia sa so systémom. Hlavná protagonistka románu, bývalá otrokyňa Sethe, uniká pred krutosťami nového majiteľa farmy *Sladký domov* v snahe zachrániť seba i svoje tri deti (synovia Buglar a Howard, dcéra Milovaná). Počas cesty z Kentucky do Cincinnati privedie na svet s pomocou bieleho dievčaťa Amy dcéru Denver a úspešne sa dostáva do domu svojej svokry Baby Suggs.

---

[1] Waxman/ová, B. F. *Multicultural Literatures*…, 1993, s. 54 (prel. KF).

[2] Middleton, H., Levitt, M., Smith, R., eds. *The Black Book…,* 1973. Tento materiál obsahuje autentické písomné a obrazové materiály o 300-ročnej histórii, ako aj o spoločenskom a kultúrnom živote černošských obyvateľov v Amerike (komentáre otrokov, kresby a fotografie ľudových umelcov, mapy podzemnej železnice do Kanady, snímky z upaľovania a lynčovania, úryvky próz, návody na výrobu figúr *voodoo*, recepty, výklady snov, plagáty o aukciách otrokov a pod.). Cieľom autorov publikácie bolo poskytnúť informácie o tomto, v oficiálnych zdrojoch pomerne zanedbávanom, období histórie USA.

[3] Inšpirácie k románu: 1. novinový článok o otrokyni Margaret Garnerovej, ktorá v roku 1856 ušla od svojho bieleho majiteľa Archibalda K. Gainesa v Kentucky, prešla cez rieku Ohio, aby sa dostala do Cincinnati k svojmu manželovi a štyrom deťom. Po tom, ako ju majiteľ s policajným oddielom chytil, uvedomujúc si beznádejnosť svoju i svojich detí, rozhodla sa ich radšej zahubiť, než zanechať v krutom systéme. Margaret Garnerová bola odsúdená za to, že „poškodila vlastníctvo otrokára", a nie za vraždu. (Voľne podľa: Ashraf, H., Rushdy, A.. *Daughters*…, 1992); 2. článok z novín *American Baptist* od P. S. Bassetta, nazvaný *Návšteva u matky-otrokyne, ktorá zabila svoje dieťa* (A Visit to the Slave Mother Who Killed Her Child) Fairmount Theological Seminary, Cincinnati (Ohio) z 12. februára 1856 sa nachádza v *Black Book* na s. 10. (In: Weinstein, P. M. *What Else But Love?...,* 1996, s. 204 – 205.)

Keď po čase bez akéhokoľvek varovania rozozná v diaľke siluetu otrokárovho klobúka, uchýli sa so svojimi štyrmi deťmi do prístavku pri dome s úmyslom vykonať zúfalý čin materinskej lásky. Koná v snahe uchrániť nevinné bytosti pred ukrutnosťami systému, ktorý zažila na vlastnej koži: „*A přestože ona i jiní to přežili, nemohla by nikdy připustit, aby se to stalo jejím dětem. Její děti byly to nejlepší, co v ní bylo. Běloši ji mohli pošpinit jak chtěli, ale ne to, co měla nejlepšího, nejkrásnějšího, magického – tu její část, která byla čistá*." (ML, s. 251). Bodka ano Zásah žien zo susedstva zabráni úplnému dokonaniu činu – Sethe zabíja „iba" jednu zo svojich dcér – Milovanú.

Po období strávenom vo väzení, prenasledovaná spomienkami, ostáva žiť s dcérou Denver osamelým životom v izolácii od komunity „*... v domě, který se otřásal vztekem nemluvněte nad tím, že mu podřízli krk*" (ML, s. 13). Až po príchode bývalého otroka zo *Sladkého domova* Paula D, ktorý vyženie ducha ovládajúceho dom, vytvoria rodinné spoločenstvo, schopné začať žiť normálnym životom.

V záhadnej dievčine, objavujúcej sa za zvláštnych okolností, spoznáva Sethe svoju zavraždenú dcéru. Mýtický charakter postavy autorka naznačuje vykreslením špecifickej fyziognómie ducha v telesnej podobe mladej ženy, ktorá „*měla svěží pleť, bez vrásek, jemnou, napjatou i přes klouby rukou*" (ML, s. 57), a úkazmi, ktorými sa pred svojím príchodom ohlasuje (odtlačky detských dlaní v koláči, pohyby nábytku, závany páchnuceho vzduchu). Jej prítomnosť prináša zmeny v ustálenom kolobehu existujúceho rodinného spoločenstva. V intenciách Kaplan/ovej úvahy, že „*v Lacanovom systéme dieťa/dospelý nikdy nezabudnú na svet imaginárneho, ale podvedome pokračujú v túžbe po iluzórnej jednote s matkou, ktorú zažili*"[4], duch, „dospelá Milovaná," v Morrison/ovej podaní „*přímo pase po tom, aby se Sethe rozpovídala*" (ML, s. 70) a konfrontovala ich spoločnú minulosť.

Pod vplyvom okolností je Sethe nútená vypovedať „*nevypovedateľné*"[5] (Offutt/ová-Mathieson/ová, 1990, s. 9) o trýznivej traume svojho zúfalého činu. Opätovné preciťovanie prežitých útrap, pocitu viny i chvíľ vrúcnej materinskej lásky (Ashraf, Rushdy, 1992, s. 569) spôsobia, že sa stane závislou od Milovanej do takej miery, že to ohrozí jej život. V úsilí ochrániť ju pred deštrukciou vypudí ženská komunita ducha – Milovanú – natrvalo. Láska dcéry Denver a Paula D znamenajú prísľub nádeje do budúcnosti pre všetkých zúčastnených.

[4] Kaplan/ová, E. A. *Motherhood and Representation…,* 1992, s. 30 (prel. KF).
[5] Angl. *unspeakable.*

7.1 Materstvo

Na životnom príbehu ústrednej postavy románu Morrison/ová zobrazuje dimenziu ne/materstva, v ktorom sa dieťa stáva obeťou[6] matkinho konania. Prozaička akcentuje traumu subjektu, vyvolanú systémom založenom na objektivácii[7] černošského obyvateľstva dominantnou belošskou väčšinou. Brutalita sexistických praktík v otrokárskom systéme znemožnila fungovanie materstva, pretože „*v očiach otrokárov matky-otrokyne neboli vôbec matkami; boli iba nástrojmi zabezpečujúcimi rast pracovnej sily* (...), *ktorých peňažná hodnota mohla byť presne kalkulovaná v medziach schopnosti znásobovať svoje počty*“[8].

Pri skúmaní tematických konštánt Morrison/ovej tvorby v románe *Milovaná* do popredia vystupuje citlivá tematizácia problematickej podoby lásky, prameniacej v ženskom pocitovom svete (materinská, sesterská, hľadanie a nachádzanie lásky k sebe samej). V literárnom zobrazení materinskej lásky, ktorá jej „*slúži ako metafora pamäti minulosti*“[9], autorka rozširuje reprezentácie stereotypných, obetavých a ochraňujúcich matiek o ženy-matky schopné deštrukcie z lásky. Téma materstva v jej spracovaní tak získava aj etickú dimenziu, na ktorú upozorňuje sugestívny autorský komentár: „*Bolo to správne, ale Sethe nemala právo to urobiť.*“[10]

Okrem Sethe v románe možno nájsť aj ďalšie prípady matiek, ktoré zahubili svoje deti (Sulina matka, členka komunity Ella). Ich osudy pripomínajú životné príbehy otrokýň, ktoré počas plavby skákali z lodí, keď po akte znásilnenia nosili pod srdcom deti bielych mužov (Brown/ová-Guillory/ová, 1996, s. 198).[11]

Prezentáciami vzťahov v oblasti komunitného materstva (beloška Lady Jonesová – Denver, Baby Suggs – bývalí otroci, Nan – deti otrokov na farme, komunita žien – Sethe) poukazuje autorka na ich význam pre jednotlivcov.

K ozvláštňujúcim prvkom románu radím autorkino využívanie metafor a symbolov tekutín (voda, mlieko), ktoré sa tradične spájajú s materstvom (Booker, 1996, s. 306). Vodu ako symbol nového života nachádzam v prepojení rieky, unášajúcej loď so Sethe

[6] S podobným motívom sa stretávame aj v divadelnej hre Shirley Grahamovej *It´s Mornin´* (1940), v ktorej hlavná hrdinka zabíja svoju dcéru, aby ju zachránila pred zneužívaním zo strany dozorcu. Koná tak pod vplyvom vypočutého príbehu o matke-otrokyni, ktorá zavraždila svojich troch synov. In: Brown/ová-Guillory/ová, E. *Disrupted Motherlines…,* 1996, s. 197 – 198.

[7] Angl. *objectification.*

[8] Davis/ová, A. Y. *Women, Race and Class,* 1983, s. 7 (prel. KF).

[9] Offutt/ová-Matthieson/ová, B. *Memory and Mother Love in Morrison´s Beloved*, 1990, s. 19 (prel KF).

[10] Moyers/ová, B. *A Conversation with Toni Morrison…,* 1990, s. 272 (prel. KF).

[11] Porov. pôsobivé scény z filmu *Amistad* (1998, režisér rezia S. Spielberg).

a bielym dievčaťom Amy, s Denveriným príchodom na svet. Preplavenie sa cez rieku Mississippi znamená dostať sa na slobodu; odplavenie Sethinej plodovej vody anticipuje pôrod: „*Jen co se Sethe přiblížila k řece, odešla jí vlastní voda, aby se sní spojila. S odchodem vody se ještě přímo neodbytně ohlásily porodní bolesti, až se Sethe prohnula v kříži.*“ (ML, s. 89).

Morrison/ová vo svojich dielach často uvádza typy ženskej fyziologickej telesnosti, ktoré, ako pripomína Wyatt/ová, sa v západných literatúrach neobjavujú často. Viacero kritičiek poukazuje na tematizovanie telesného úkonu v scéne Sethinho prvého stretnutia s Milovanou (inštinktívny impulz – samovoľný únik telesnej tekutiny evokujúci pôrod). V súvislosti s nosnou témou monografie chápem symbolické znovu/porodenie Milovanej ako nástup procesu Sethinho vyrovnávania sa s minulosťou, ktoré má pre pochopenie polôh jej materinského citu základný význam.

Podľa O´Reilly/ovej (2004, s. 130) mlieko funguje v textovej realite ako zástupné pomenovanie Sethinej materinskej lásky a starostlivosti: „*Vůbec nepochybovala, že to dokáže. Zrovna jako ten den, co přišla do Stočtyřiadvacítky – měla určitě dost mlíka pro všechny.*“ (ML, 105); „*Nikdo už nedostane mý mlíko, jen moje vlastní děti.*“ (ML, s. 204); „*Jen jsem vědela, že musím dostat to mlíko k svýmu děťátku.*“ (ML, s. 24). V mojom ponímaní rozširuje autorka význam tohto symbolu aj na materinskú starostlivosť všeobecnejšie; registrujem ho napr. v Sethiných narážkach na svoje postavenie *dieťaťa bez matky*: „*Vím, co je to bejt bez mlíka, který člověku patří.*“ (ML, s. 202); „*Nejspíš mě kojila dva tři tejdny, jako to dělaly ty druhý.*“ (ML, s. 68).

Do okruhu témy materstva je možné zaradiť aj prezentácie materských skúseností, ktoré autorka podáva esteticky hodnotnou realizáciou:

- v opise pozoruhodného magického úkazu v Sethinom dome: „*Stočtyřiadvacítka byla plná zloby. Plná **hněvu nemluvněte**.*“ (ML, s. 11, zvýr. KF);
- v prezentácii predpôrodných bolestí, v ktorej využíva personifikáciu zvieracieho druhu: „*Sethe jen čekala, že malá antilopa bude protestovat; proč pořád myslela na antilopu, nedovedla si ani tehdy, ani později vysvětlit, protože v životě žádnou neviděla.*“ (ML, s. 38);
- v alúzii na matkin hrozný čin, zahŕňajúci opis prežívania ponižujúcich intímnych chvíľ, ktorými Sethe musela zaplatiť za náhrobok Milovanej: „*... ale těch deset minut bylo delších než život; ten v nich pulzoval prudčeji než **krev děťátka**, která se vsála do jejích prstů jako olej*“ (ML, s. 13; zvýr. KF);
- v opise Sethinho fyzického kontaktu s Paulom D, ktorý „*vzal její prsy do svých dlaní*“, (ML, s. 25); tradičnému ženskému a materskému symbolu pripisuje funkciu

nosného prvku spoluvytvárania ženského subjektu: „... *vědela, že konečně je zodpovědnost za její prsy v rukách někoho jiného*“. (ML, s. 25).

V kontexte feministickej literárnej kritiky ponúka román *Milovaná*, ktorým – povedané s Hirsch/ovou – *„Morrison/ová otvorila priestor pre materinské príbehy“*[12], veľké množstvo interpretácií. V zvolenom spôsobe čítania poukazujem na to, ako autorka využitím motívov symbolickej bezdetnosti a netradičného vzťahu k deťom na pozadí zúfalého činu matky-otrokyne tematizuje problematické fungovanie realizácie materskosti.

7.1.1 Matky bez detí

Pôvodne paradoxne vyznievajúce motivické trsy *bezdetných matiek* a *detí bez matiek* rezonujú v tomto románe výraznejšie než v ostatných autorkiných prozaických dielach. *Matkami bez detí* v symbolickom význame pomenúvam Ellu, Sethinu matku a svokru Baby Suggs, ktorých osobné tragédie vychádzajú zo skutočnosti, že síce deti porodili, ale naplniť rolu matky im osud nedoprial. Ella, konfrontovaná s násilnosťami systému, svoje dieťa (ako to Morrison/ová naznačuje mimoriadne expresívnym opisom) fyzicky likviduje: „*Porodila, ale odmítla kojit něco bílého, chlupatého, počatého jedním z toho „nejhoršího odpadu*“. *Žilo to pět dní a nikdy to nevydalo jediný zvuk*.“ (ML, s. 259).bodka ano Z náhodného rozprávania otrokyne Nan sa Sethe dozvedá o podobne krutom osude vlastnej matky, ktorá sa počas cesty z Afriky zbavovala detí od bielych mužov: „*Šecky děti zahazovala. Dítě vod posádky zahodila na ostrově. Vostatní, vod jinejch bílejch taky zahodila. Zahodila je nepomenovaný.*“ (ML, s. 69). Sugestívnou naráciou autorka naznačuje citlivosť ženy-matky, ktorá si ponecháva iba dieťa zrodené z lásky – Sethe, ktorej „... *dala meno černýho muže, kerýho objímala pažema. Tý druhý neobjímala. Nikdy. Nikdy.*“ (ML, s. 69). Bodka ano Niekoľko Sethiných náhodných nočných stretnutí s tou, ktorá jej dala život, neumožní vytvorenie blízkeho vzťahu. Bezmenná matka ostáva v symbolickom zmysle *bezdetnou.* Z tézy, že *„mŕtve matky vyvolávajú istú nostalgiu, avšak ich neprítomnosť natrvalo posúva hrdinkin vývoj“*[13], vyvodzujem tvrdenie, že symbolická silueta postavy s klobúkom sprevádzajúca Sethe, *dieťa bez matky,* po celý život implikuje trvalú absenciu matrilineárnej dedičnej postupnosti. Neprítomnosť Sethinej dcéry Milovanej po dobu osemnástich rokov a odchod synov, unikajúcich pred sestrou-duchom i matkiným krutým činom, sú

[12] Hirsch/ová, M. *Maternity and Rememory…*, 1994, s. 98 (prel. KF).
[13] Hirsch/ová, M. *Mother/Daughter Plot…,* 1989, s. 48 (prel. KF).

skutočnosťami, ktoré v súvislosti s nosnou témou monografie posúvajú Sethe v istom časovom úseku aj do roviny symbolickej *matky bez detí*.

Na tragédiu mnohodetnej *matky bez detí* Baby Suggs, ktorá porodila osem detí od šiestich otcov, ktoré jej však v dôsledku krutých podmienok: „*Bůh dal, Bůh vzal,* (...) *A On bral a bral a bral.*“ (ML, s. 31), poukazuje autorka:

- absenciou akýchkoľvek spomienok na deti: „*Má nejstarší. Pamatuju si jen, že měla ráda vypečenou patku chleba. Jen si to představ. Vosum dětí a na víc si nevzpomínám.“* (ML, s. 13);
- intuitívnym vytušením ich osudu: „*Všechny do jednoho mi vodešli. Čtyři mi sebrali, čtyři vyhnali. A všechny řádejí – myslím si – v nějakým domě*“ (ML, s. 13);
- a utešovaním Sethe: „*Tři se tě držeji za sukně, a jen jedno vyvádí na druhý straně. Buď vděčná, máš za co*.“ (ML, s. 13);

Pre Morrison/ovú, ako som už viackrát zdôraznila, rozsah slova matka „... *sa vzťahuje nielen na biologický vzťah, ale aj na tie ženy, ktoré poskytujú starostlivosť spojenú s materstvom*“[14]. Baby Suggs sa aj napriek tomu, že ju systém pripravil o realizáciu materskej roly, nevzdáva a v procese vysporiadania sa so stiesňujúcim bremenom svoju „*ženskú kapacitu lásky a obetavosti*“[15] využíva v rámci komunitného materstva.

Pôsobenie Baby Suggs, ktorá „*milovala, napomínala, krmila, trestala a konejšila*“ (ML, s. 92), autorka príznačne naznačuje:

- výpočtom činností komunitnej starostlivosti v opise špecifického ženského priestoru, ktorý tvoril jej „... *veselý, životem bzučící dům (...), kde na plotně nesyčel jeden kotlík, ale dva. Kde lampa svítila celou noc. Cizí lidé tam odpočívali, zatímco děti si zkoušely jejich boty*“ (ML, s. 92),
- opisom rituálov (tanec na čistine mimo mesta), v ktorých je možné rozpoznať psychoanalytické prvky (Krumholz/ová, 1992, s. 397): „*Takhle to začínalo: smějící se děti, tančící muži a plačící ženy, a pak se všechno pomíchalo. Ženy přestaly plakat a daly se do tance. Muži usedly na zem a plakaly. Děti tančily, ženy se smály, děti plakaly, až jeden každý, vyčerpaný, ale s úlevou ležel na mýtině a lapal po dechu*.“ (ML, s. 94).

Viacero interpretátorov či interpretátoriek Morrison/ovej diela poukazuje na postavu Baby Suggs ako stelesnenie ženského princípu v zmysle Chodorow/ovej tézy, že „*v jakékoli dané společnosti definuje ženská osobnost sebe samu daleko více*

[14] Mobley/ová, M. S. *Folk Roots…,* 1991, s. 139 (prel. KF).
[15] Furman/ová, J. *Toni Morrison's Fiction*, 1996, s. 69. (prel. KF).

v souvislosti a ve spojení s ostatnými, než je tomu u mužské osobnosti.“[16] Okrem komunitného materstva realizuje Baby Suggs aj náhradné materstvo vo vzťahu k Sethe, manželke jedného z jej vyhnaných synov Halleho, ktorý po tom, ako bol svedkom Sethinho znásilnenia, zmizol bez stopy. V novom domove zažíva Sethe pocity lásky prijímanej i dávanej, načerpáva fyzické sily, ale predovšetkým dozrieva. Od Baby Suggs získava vedomosti, ku ktorým jej vzhľadom na celoživotný údel *dieťaťa bez matky* bol odoprený prístup. Istý druh intimity sa u Sethe spája iba s otrokárskou opatrovateľkou (*Nan*), v starostlivosti ktorej logicky absentuje odovzdávanie skúseností v rámci matrilineárnej dedičnej postupnosti.

Sethinu recipročnú starostlivosť o starnúcu Baby Suggs vnímam na jednej strane ako realizáciu tradičných vlastností (Fitzgerald/ová, 1993, s. 683), na druhej strane registrujem túžbu poskytnúť ju tej, ktorej absenciu celý život pociťovala: „*Zustala bych s ní, až by se uzdravila nebo umřela*.“ (ML, s. 203).

Do skupiny *matiek bez detí* v biologickom význame radím postavu manželky majiteľa farmy, uplatňujúcej humánnejší prístup voči svojim otrokom. Z hľadiska feministickej literárnej teórie má jej vzťah k Sethe výpovednú hodnotu. Pokus o realizáciu materského vzťahu, poznačený paternalizmom – „*Jsi sladký děcko*.“ (ML, s. 34), interpretujem ako viac-menej prázdne gesto vzhľadom na skutočnosť, že Sethe je pre ňu iba pracovnou silou, nahradzujúcou Baby Suggs.

Obraz tragického vyústenia popretého materstva podáva autorka epizodickým, ale o to sugestívnejším obrazom *matky bez detí,* neznámej otrokyne zo spomienok Paula D: „*Viděl pomatenou barevnou ženu, kterou zavřeli a pak pověsili, protože kradla kachny, o kterých věřila, že jsou to její vlastní děti.*“ (ML, s. 73).

7.1.2 Deti bez matiek

K *deťom bez matiek* radím Sethe, Milovanú a Paula D. Vzhľadom na vlastnú trpkú skúsenosť Sethe stotožňuje „*... svoju vlastnú existenciu iba vo vzťahu k prežitiu svojich detí*“[17]. Počas pobytu v dome Baby Suggs sa svojim trom malým deťom snaží poskytnúť to, čo jej samotnej najviac chýbalo – fyzické prejavy lásky: „*Nepřestávala je líbat. Líbala je vzadu na krku, nahoře na temeni a do dolíčků v dlani ruky, až pak chlapci rozhodli, že co je moc, je moc, když jim zvedla košilky a chtěla líbat jejich kulatá bříška*.“ (ML, s. 99), a starostlivosť v dospelejšom veku: „*Děcko je děcko. (...) Co to má bejt? V mým srdci to*

[16] N. Chodorow/ová In: Gilligan/ová, C. *Jiným hlasem*, 1994, s. 17. Prel. M. Schultz.
[17] Wyatt/ová, J. *Giving Body to the Word*…, 1993, s. 476 (prel. KF).

neznamená vůbec nic.“ (ML, s. 53). Láska je pre ňu absolútnym citom, to však znamená prekročiť isté hranice determinované systémom: „*To je nebezpečný, myslel si Paul D, moc nebezpečný. Něco tolik milovat bylo pro bývalou otrokyni nebezpečné, zvlášť když se ta láska soustředila na její vlastní děti.*“ (ML, s. 52). Najcennejší cit môže poskytnúť Denver a Milovanej, traumaticky však na ňu pôsobí fyzická neprítomnosť jej dvoch synov, ktorí unikli pred sestrou-duchom i matkiným krutým činom. Takýmto spôsobom ostávajú Howard a Buglar po nasledujúcu časť života *deťmi bez matky.*

Snahu uchovať si šťastné chvíle naznačujú repliky Sethinho odmietania minulosti: „*Budoucnost znamenala držet si minulost od těla.*“ (ML, s. 50), „*Dohodly se mlčky s Baby Suggs, že se o tom nedá mluvit.*“ (ML, s. 65), „*Zpracovávala, hnětla těsto. Byl to dobrý způsob, jak začít nejpernější práci dne, totiž zahánět minulost*.“ (ML, s. 79).

Po príchode Milovanej je však nútená utrieďovať si tragické skúseností z kategórie nevysloviteľných. Proces „znovurozpamätávania sa“[18] naštartuje Milovaná príznačne v dôvernej atmosfére pri úprave Denveriných vlasov. Jej otázka: „*Vaše paní vám nikdy nečesala vlasy?*“ (ML, s. 67), je pre Sethe bolestivým uvedomením si matkinej neprítomnosti: „*Moje paní? Myslíš mou mámu? Jestli to dělala, tak se na to nepamatuju. Viděla sem ji jen párkrát v polích a jednou, dyž dělala indigo. Dyž já se ráno probudila, už byla na poli v řade.*“ (ML, s. 67).

Ďalšiu spomienku na matku prezentuje Morrison/ová v jednej z najpôsobivejších scén románu. Sethina matka, ktorá s ňou nemôže tráviť čas, ukáže dcére „*kroužek a kříž vpálenej do kůže*“ (ML, s. 68) pod prsníkom. Podvedomú túžbu po príslušnosti k matke artikuluje dcéra želaním: „*Taky na mě dejte značku*.“ (ML, s. 68). V súvislosti s témou monografie matkinu následnú fyzickú reakciu (facka) interpretujem ako úsilie matky-otrokyne symbolicky odovzdať posolstvo tragickej skúsenosti, teda ako náznak fungovania matrilineárnej dedičnej postupnosti. Matka-otrokyňa nechce, aby jej dcéra bola „označkovaná“ (symbolicky i reálne). Zvnútornenie tohto posolstva môžeme chápať ako naštartovanie Sethinho neskoršieho konania v úsilí ochrániť svoje vlastné deti pred „označkovaním“.

Medzi Sethe a Milovanou vzniká hneď od začiatku blízky vzťah; Sethe chce „*všechno cítit spolu*“ a naučiť Milovanú, „*co má matka dítě naučit*“ (ML, s. 203). Postupne však tento pôvodne intímny vzťah, založený na istom druhu reciprocity (Sethina túžba vynahradiť

[18] „*Znovurozpamätávanie (rememory) nie je ani pamäť, ani zabúdanie, ale pamäť kombinovaná s hrozbou opakovania; nie je to ani podstatné meno, ani sloveso, ale kombinácia oboch. Znovurozpamätávanie je Morrison/ovej pokus znovu vytvoriť pamäť otroctva nachádzajúc spôsob, ako sa znovurozpamätať a robiť inak to, čo sa celá spoločnosť pokúša potlačiť.*“ Hirsch/ová, M. *Maternity and Rememory*…, 1994, s. 96 (prel. KF).

Milovanej materinskú lásku; Milovanej túžba po matke), prerastá do chorobného pripútania sa, ktoré Hammer/ová pomenúva „*semisymbiotickým vzťahom, v ktorom ani matka, ani dcéra nevidia ani seba, ani tú druhú ako inú, ako inú osobu*“[19]. Dôsledkom je matkina fyzická i psychická degradácia (infantilné správanie, strata súdnosti). Denver, uvedomujúc si nebezpečenstvo Sethinho znefunkčnenia, „*rozhodne vykročí z imaginárneho poriadku splynutia matky-dcéry do symbolického poriadku jazyka a spoločnosti.*“[20] Jej pričinením za pomoci Lady Jonesovej a Elly sa komunita zapojí do procesu Sethinej záchrany.

Dieťaťom bez matky je aj Paul D, ktorý si matku nepamätal a otca nikdy nevidel. Spoločný osud so Sethe, s ktorou majú „*víc včerejška než všecky vostatní*“ (ML, s. 274), je kľúčom k vzťahu, v ktorom oba subjekty nachádzajú bezpečnosť a lásku. Replikou Paulovej podpory v jednej zo záverečných scén románu autorka pôsobivo naznačuje proces Sethinho vykročenia k znovunájdeniu vlastnej identity: „*Nakloní se nad ní a bere ji za ruku. A druhou rukou se dotkne její tváře.* „*Sama seš, co má nejlepšího, Sethe. Dovopravdy.*“ *Prsty, které dovedou tak dobře uchopit, drží její prsty.* „*Já? Já?*“ (ML, s. 274).

Epizodickým typom *dieťaťa bez matky* v biologickom význame je biele dievča Amy Denver. Ženský subjekt, vedomý si splnenia dcérskej povinnosti (splatenie matkinho dlhu za plavbu na nový kontinent), postupuje v procese sebarealizácie a sebauvedomenia. V symbolickej rovine interpretujem Amiinu túžbu po zamate, „... *který vypadá, jako kdyby se svět zrovna narodil*“ (ML, s. 41), ako snahu získať druh luxusnej komodity, „sľubujúcej“ nový začiatok, naštartovaný matkou-prisťahovalkyňou.

7.2 Sesterstvo

V majstrovsky komponovanej sujetovej línii románu autorka reflektuje tému zásahu pokrvného i komunitného sesterstva do vývoja subjektov cez obrazy obohatené o špecifické prvky afroamerickej kultúry.

Pri analýze pokrvných sesterských vzťahov je potrebné uviesť, že každá zo Sethiných dcér predstavuje v románe inú rovinu. Infantilne pôsobiaca Milovaná, „dieťa z druhej strany“ (Hirsch/ová, 1994, s. 6), je postavou s mýtickými vlastnosťami. Denver je sestrou zavraždeného dieťaťa aj žijúcou dcérou milujúcej matky. Spoločným znakom

[19] Hammer/ová, S. *Daughters and Mothers: Mothers and Daughters*, 1975 Quandrangle NY Times Books in: Chodorow/ová, N. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and Sociology of Gender,* 1978, s. 109 (prel. KF). prečo to nie je skrátené? ... ako nasledujúci odkaz? Ano skratit ako ostatne

[20] Wyatt/ová, J. *Giving Body to the Word:* ..., 1993, s. 483 (prel. KF).

sestier je ich túžba navzájom zdieľať príbehy týkajúce sa ich osudov: Denverin o jej „magickom" príchode na svet a Sethin v čase neprítomnosti Milovanej. V autorkinom podaní sú ich spoločné chvíle nasýtené vypätými emóciami. Pre Denver, ktorá „*podněcovala zájem Milované jako milenec, který s radostí krmí svou milenku přes míru*" (ML, s. 84), znamenajú „*snění, bušení srdce, společnost, nebezpečí, krásu*" (ML, s. 82). Súčasťou prežívania je aj bolestné uvedomenie si osirelosti v dôsledku otcovej neprítomnosti. Denver verí, že sestra jej tiež „*přišla pomoct čekat na taťku*" (ML, s. 210).

Prejavy komunitného sesterstva bielych a čiernych žien registrujem v prezentácii Amyinej MA BYT AMYINU asistencie ASISTENCIE zúfalej Sethe pri pôrode, počas ktorej využíva aj prvky magickosti: „*Pak začala čarovat: zvedla Sethiny nohy a chodidla a masírovala je, až Sethe plakala hořké slzy*." (ML, s. 42).

Predstaviteľkou komunitnej matky je Lady Jones, pomoc ktorej zásadným spôsobom prispeje k Denverinmu procesu sebauvedomenia.

Súhrn charakteristík Sethinho osudu poukazuje na skutočnosť, že otroctvo neodoprelo Sethe iba materinskú, ale aj sesterskú lásku a príslušnosť ku komunite poskytujúcej zázemie (podpora, ochrana, spriaznenosť, priestor na sebavyjadrenie) na ďalšie prežitie.

V pôsobivej scéne vyháňania ducha/Milovanej v závere románu nadobúda vnemový zážitok – zaregistrovanie hlúčika žien prichádzajúcich na pomoc, z ktorých sa vytvorí „*kopec padajících černých lidí*" (ML, s. 263) – symbolický význam: Sethe sa vracia späť do komunity „*svojich ľudí*".

V závere môžem konštatovať, že román *Milovaná* v súčasnosti patrí medzi najviac komentované diela afroamerickej literatúry a ponúka množstvo polemík o bolestnej povahe systému, ktorý neumožňoval fungovanie rodinných a komunitných štruktúr. Rozprávanie matky „*prenasledovanej duchom dieťaťa*"[21] slúži Morrison/ovej ako prostriedok esteticky mimoriadne hodnotnej realizácie vysporiadania sa ženského subjektu s ťarchou traumatizujúcej minulosti.

Hilferov postreh, že „*infanticída je takou problematickou, že na rozkrytie mnohorakosti jej významu sú potrebné viaceré rozprávačské perspektívy*"[22], vystihuje autorkin spôsob projekcie románového príbehu. Podáva ho prostredníctvom súboru sugestívnych epizodických výpovedí a spomienok, realizovaných technikou prúdu vedomia. Spomienky, hoci na seba chronologicky nenadväzujú, účinne dotvárajú komplex tragického príbehu. Na tomto mieste sa prikláňam k Scarp/ovej názoru, že

[21] Hirsch/ová, M. *Maternity and Rememory...,* 1994, s. 93 (prel KF).
[22] Hilfer/ová, A. C. *Critical Indeterminacies...*, 1991, s. 94 (prel. KF).

fragmentovaný diskurz románu, prostredníctvom ktorého autorka skúma aj proces konštituovania matersko-dcérskych a sesterských vzťahov, *„symbolizuje skúsenosť Afroameričanov od doby ich odchodu z Afriky“,* pričom *„nič nedokáže vyjadriť úzkosť zo separácie tak intenzívne, ako skúsenosť otrockej matky a jej detí“*[23].

Zo súhrnného hodnotenia autorkinej prozaickej tvorby vyplýva, že Morrison/ovej spôsob spracovania témy materstva je v románe *Milovaná* tematizáciou psychologickej traumy matky, ktorej nestotožnenie sa so systémom vedie k tragickému vyústeniu, najpôsobivejší zo všetkých jej románov. Z mojich literárnovedných výskumov tiež vyplynulo, že Morrison/ovej originálny spôsob prezentácie dopadu otroctva na ženské subjekty a štruktúry ich vzťahov významným podielom prispel k zmene v nazeraní americkej spoločnosti na málo pertraktované historické skutočnosti. Dôkazom toho je všeobecné zvýšenie záujmu o afroamerické dejiny a literatúru.

[23] Scarp/ová, G. *Narrative Possibilities*..., 1991—1992, s. 102 (prel. KF).

8
TRPKÉ TÓNY LÁSKY SÓLISTOV MANHATTANSKÉHO TRIA — *JAZZ* (1992)[1]

„Jazz je Morrison/ovej pokusom pochopiť obdobie americkej černošskej histórie, ktorá, ako sa zdalo, sľubovala tak veľa, že sa to stalo neuskutočniteľným." - Lennox/ová-Birch/ová -

Autorkin šiesty román *Jazz* je štúdiou o utajovanej vášni a násilí na pozadí historických udalostí. V impresívne ladenom epickom prelínaní „*osobných i spoločných dejín*"[2] obyvateľov černošského Harlemu vnímam Morrison/ovej snahu esteticky funkčným spôsobom postihnúť búrlivú atmosféru obdobia džezového veku na začiatku 20. storočia. Pôsobivosť románového príbehu s mýtickými prvkami zvýrazňuje jeho štruktúra vzhľadom na „... *naratívne línie, ktoré imitujú džez, kde každá časť zachytí a improvizuje kľúčovú myšlienku alebo frázu z konca predchádzajúcej časti*"[3]. Autorkine výrazové a poetické majstrovstvo sa prejavuje v metaforizovanom postupe pri charakterizácii objektov a javov, doplnenom o alúzie na hudobné motívy.

Na osudoch predstaviteľov afroamerického spoločenstva, ktoré v mnohých stránkach odrážajú osobitú skutočnosť, nachádzajúcu sa mimo sveta bielych obyvateľov, Morrison/ová tematizuje špecifickú atmosféru života vo veľkomeste, „*které bylo lepší než dokonalé*" (JZ, s. 105). Do tohto chronotopu umiestnila mnohovrstvový príbeh tragického (v istých aspektoch bizarného) manželského trojuholníka (päťdesiatnik Joe Trace, jeho mladá priateľka Dorcas, manželka Violet). Vznietenie vášne, citové „znovuzrodenie", zúfalstvo i zmierenie recipient či recipientka vníma cez vzájomne prepojené osudy mužských a ženských subjektov, ocitajúcich sa vo vyhrotených životných situáciách.

---

[1] V r. 1992 sa Morrison/ová nechala inšpirovať fotografiou mŕtveho dievčaťa v truhle od autora Van der Zeeho, uverejnenou v zbierke *Harlemská kniha mŕtvych* (The Harlem Book of the Dead, 1926). Dievča po tom, ako ju postrelil jej milenec, odmietlo lekársku pomoc a prítomnosť polície evidentne v snahe poskytnúť milencovi čas na útek. Pozri: Peterson/ová, N. J. „*Say Make Me, Remake Me"...,* 1997. Prof. H. L. Gates, Jr. spomínal, že po vydaní románu sa ho Morrison/ová telefonicky spýtala na jeho názor. Uviedol, že už po prečítaní úvodu vedel, že ide o „hovoriacu knihu" (angl. *talking book*). (Voľne zo seminára *African-American Literary Traditions,* Harvard University 1997/1998.)

[2] Helman, K. *Toni Morrison/ová*…, 1996, s. 10.

[3] Peterson/ová, N. J. „*Say Make Me, Remake Me"...,* 1997, s. 210 (prel. KF).

Odcudzenie v bezdetnom manželstve a citovo chudobný život vženú podomového predajcu kozmetických výrobkov Joea do vzťahu s osemnásťročnou Dorcas, v ktorom vzhľadom na trpké životné okolnosti funguje „*ako milenec, dieťa bez matky a otec*“[4]. Po trojmesačnej známosti Dorcas opúšťa starnúceho Joea pre atraktívnejšieho partnera, ktorý „*nemá v knírku žádné bílé prameny*“ (JZ, s. 166).

Morrison/ová nekonštruuje vnútorný konflikt vo vzťahu Dorcas a Joea iba ako stret generácií, ale aj ako hodnotové napätie. Nezávislá Dorcas, „*... která věděla líp, než lidi jeho věku, co je vnitřní prázdnota*“ (JZ, s. 40), pôsobiaca podobne ako postava Suly z rovnomenného románu, využíva svoj vplyv nielen na manipulovanie s tolerantným milencom – „*S Joem jsem měla všecky páky světa v ruce já*“ (JZ, s. 169) –, ale aj s ľuďmi vo svojom okolí, ktorých núti „*dělat něco nebezpečného*“ (JZ, s. 177). Jej zrada, evokujúca tragickú spomienku na mýtickú postavu matky, ktorá po narodení opustila Joea[5] natrvalo, vyvolá v jeho vedomí skratové konanie. Uprostred tancujúcich tiel v preplnenej sále Joe postrelí svoju milenku; ťažko ranená Dorcas však meno strelca neprezradí, odmietne akúkoľvek pomoc a nasledujúce ráno umiera.

O vnútornom stave starnúcej Violet (v komunite prezývanej Divoká[6]), zapríčinenom manželovou neverou, vypovedajú prejavy jej správania „*balancující na pomezí psychotických stavů*“[7]. Spisovateľka ich esteticky účinne približuje prostredníctvom neverbálnych aktov (vypustenie vtákov z klietok, únos dieťaťa v kočiariku) i verbálnych aktov zúfalstva, ktorými Violet podľa vlastných slov túžila „*lidem předvést svoje blues*“ (JZ, s. 107). Desivosť reality (scéna, v ktorej sa Violet pokúša nožom znetvoriť Dorcasino mŕtve telo počas pohrebu) zvýrazňuje prirovnanie Violet k zvieraťu; autorka prímer približuje expresívnou charakteristikou výkrikov, ktoré „*... patřily spíš stvoření, jež bylo kožešinou porostlé, než aby z ní mělo límec na kabátě*“ (JZ, s. 87).

Prvotne vnímaná rivalita vo vzťahu manželka – milenka postupne prerastá do zvláštneho citového vzťahu. Paradoxne, zúfalý Joe a po materstve túžiaca Violet nachádzajú k sebe cestu prostredníctvom spomienok na mŕtvu dievčinu, ktorá sa stáva ich symbolickou dcérou.

Technikou prelínania dejov minulých a prítomných autorka podáva životné príbehy aj ďalších protagonistov, osudy ktorých sú prepojené so životom Violet a Joea. Z rozprávania svojej starej matky, bývalej otrokyne True Belle, sa Violet dozvedá

---

[4] Harding/ová, W., Martin/ová, J. *A. World of Difference...,* 1994, s. 82 (prel. KF).

[5] Svoje priezvisko *Trace*, ktoré je priamou narážkou na výraz *trace* (stopa), si Joe zvolil sám po tom, ako sa dozvedel, že jeho rodičia sa stratili bez stopy.

[6] Angl. *violent* — divoký, prudký, násilný.

[7] Helman, K. *Toni Morrisonová…,* 1996, s. 10.

o Joeovej matke-divožienke s mýtickými vlastnosťami. V lesnej chatrči ju objaví mladý mulat Golden Gray, pátrajúci po svojom černošskom otcovi. Ako vyplýva z naznačených dejových aspektov, z hľadiska zamerania monografie román ponúka množstvo prezentácií zaujímavých interakcií a vzťahov.

8.1 Materstvo

V rámci témy materstva registrujem v románe špecifické autorské stvárnenia:

- konfliktu medzi pôvodne pragmatickou nematerinskou orientáciou a prirodzenou ženskou túžbou (Violet),
- ne/materskej lásky bielej matky k synovi mulatovi (Vera Louise),
- nefunkčného náhradného materstva (Alice),
- osirenia (Dorcas, Joe, Violet, Golden Gray, Sweet).

Tabuizáciou poznačený archetypálny motív – vzťah mladého dievčaťa a starnúceho muža – reflektuje v rámci analyzovanej témy problém *detí bez matiek* i *matiek bez detí,* ako to presvedčivo naznačuje aj Furman/ovej téza: „*Dorcas je matkou, ktorú Joe nebol schopný milovať a chrániť, a súčasne dcérou, ktorú Violet nikdy neporodila.*“[8]

Pri reflexii ženskej skúsenosti päťdesiatročnej kaderníčky[9] Violet, *matky bez detí* i *dieťaťa bez matky* (biologický aspekt), je východiskovým motívom osobnostná kríza, súčasťou ktorej je preciťovanie vnútornej prázdnoty. Morrison/ová ju podáva opisom Violetinho správania (spávanie s bábikou), sugestívnym naznačením paralyzujúcej fyzickej rany **–** „*... zasáhl ji mateřský pud jako rána kladivem. Byla jako omráčená.*“ (JZ, s. 102) **–** a alúziami na špecifický druh skoptofílie – „*... nemohla odtrhnout oči od tlustých nožiček cizích dětí*“ (JZ, s. 103).

V intenciách mojej interpretácie však Violet realizuje istý typ naplnenia materskej roly. Dochádza k nemu v symbolickej rovine cez vzťah k manželovej mŕtvej milenke, ktorú sa rozhodne vedome milovať, aby si prostredníctvom nej materializovala dcéru, ktorú „*odnesl proud mýdlové vody se solí a ricínovým olejem*“ (JZ, s. 103).

V rámci témy sa ako zaujímavé javí tiež Morrison/ovej kreovanie postavy ženy-matky spojovník na zač. riadka, bezmennej divožienky, ktorej správanie určuje dobrovoľná existencia na pomedzí reálneho a fantazijného sveta: „*... byla neviditelná,*

[8] Furman/ová, J. *Toni Morrison's Fiction,* 1996, s. 86 (prel. KF).

[9] „*Po prvej svetovej vojne boli kaderníčky považované za solídnu strednú vrstvu a toto povolanie sa stalo uznávanou kariérou*.“ Rooks, N. M. *Hair Raising*..., 1996, s. 74 (prel. KF).

protože se moudře rozhodla nebýt viditelnou“ (JZ, s. 193). Motívy nematerinskej orientácie v jej vzťahu k synovi Joeovi reflektuje autorka v poľovníkových spomienkach na „*... ty dny, kdy byla jeho chalupa plná nemateřskosti – a nemateřská byla hlavně Divoška*“ (JZ, s. 150). Zaznievajú aj v Joeovej expresívnej úvahe, v ktorej môžeme registrovať ďalšie negatívne prezentácie žien-matiek: „*Znal kluky, jejíž matky se potácely po ulicích a venkovských silnicích, jakmile se zavřely dveře výčepů. Znal matky, které své děti odložily nebo prodaly za papírové peníze. Byl by si zvolil kteroukoli z nich* ***místo téhle sprosté, němé, všudypřítomné pomatenosti***“ (JZ, s. 160, zvýr. KF).

Na diverzitu materskej skúsenosti poukazuje autorka v Joeovej epizodickej spomienke na náhodne vypočutý rozhovor žien. Ide o psychický konflikt ženského subjektu vnímaný ako súhrn difúznych pocitov, zahŕňajúcich dobrú snahu korigovanú pocitom bezradnosti, ktorá pramení z neschopnosti rozpoznať a pomenovať zdroj negatívnych impulzov v sebe samej: „*Nechci na ně bejt zlá, ale je ve mně něco, co mě k tomu nutí. Jsem dobrá máma, ale mým dětem je líp beze mně; dokud jsem s nima, nekouká z toho pro ně nic dobrýho. Ty, co odejdou z domu, se maj báječně; ale ty, co zůstanou, maj opravdu těžkej život. Dovedete si představit, jaký hrozný je to pro mě pomyšlení, že jo?*“ (JZ, s. 115). Úprimnú výpoveď ženského subjektu vnímam ako autorkine vyjadrenie obdivu k odvahe žien-matiek priznať si vlastné zlyhanie.

Špecifickú reprezentáciu ženy-matky registrujem v pôsobivo zobrazenej postave Violetinej starej matky. Otrokyňa True Belle je nútená obetovať realizáciu materinskosti vo chvíli, keď musí nasledovať svoju bielu paniu, ktorú pred narodením jej nemanželského syna zavrhla jej vlastná rodina.

Epizodická alúzia na komunitné materstvo a vzájomnú úctu medzi generáciami zaznieva v spomienkach chlapcov brániacich Violet poraniť Dorcasino mŕtve telo. Tvorí ju výpočet typov žien, „*... které mohli být jejich tetičkami, babičkami, matkami nebo matčinými nejlepšími přítelkyněmi a které je mohly jako své vlastní bez váhaní okříknout: ‚Koukejte toho nechat!‘ z kteréhokoli okna, dveří nebo chodníku v okruhu dvou bloků*“ (JZ, s. 87).

V románe zaujme netradičné využívanie trópov v prirovnaniach častí tela dospelých protagonistov k detskému telíčku, ako ich nachádzame zachytené v predstavách frustrovanej Violet, uvažujúcej o dôvernostiach medzi Joeom a Dorcas: „*Poklepávala mu pod stolem v Indigu dlaní na stehno,* ***měkký jako tělíčko malýho dítěte****, ale přitom cítila, že kdysi bejvalo obalený kůží tak napjatou, až se člověk bál, aby nepraskla*“, i v Joeovom uvedomení si krásy Violetinej ruky: „*Paže, prohnutá v oblouku od průramku*

bílé košilky, byla upracovaná, svalnatá a strašne hubená, ale ***hladká jako paže dítěte***" (JZ, s. 197, zvýr. KF).

Motív dieťaťa sa vo Violetinej mysli objavuje počas úpravy zákazníčkiných vlasov: „*... pilně mydlí těch pár prošedivělých vlásků, hebkých a jemných jako* ***chmýří novorozeněte***" (JZ, s. 21, zvýr. KF).

8.1.1 Matky bez detí

Pri reflexii ženských skúseností autorka zaujímavo pracuje s motívom bezdetnosti svojich postáv. Pocitová sféra hlavnej hrdinky Violet zahŕňa napr. precítenie životnej skúsenosti matkinej rezignácie (porov. postavu Nely v románe *Sula*). Morrison/ová zachytením štítivého pocitu voči domácemu zvieraťu metaforicky vyjadruje tragiku poníženia Violetinej matky Rose Dear: „*Prostě ji ze židle svrhli, jako se to dělává s kočkou, kterou chcete shodit, a přitom se ji nechcete dotknout nebo ji vzít do náruče*" (JZ, s. 93). Skutočnosť, že matka sa musela vzdať exekútorovi, vyúsťuje do samovraždy. Zvnútornenie matkinej tragédie ukotví v mysli dvanásťročnej Violet predsavzatie vlastnej nematerinskej orientácie „*... nemít nikdy, nikdy děti. Ať se stane cokoli, nikdy nebude žádná tmavá dětská nožička stát na druhé a žádná hladová ústa nebudou volat Mámo!*" (JZ, s. 96). „Správnosť" Violetinej voľby navyše potvrdí aj Joeovo pragmatické uvažovanie, vylučujúce rodičovské povinnosti: „*... městský život bude mnohem lepší bez dětí*" (JZ, s. 101). Tragický podtón spoločného rozhodnutia indikuje príznakový detail zľahčujúceho prístupu k strate nenarodených detí: „*... všechny ty potraty – dva na poli, jen jeden v posteli – znamenaly spíš nepříjemnost než ztrátu*" (JZ, s. 101).

Nenaplnené materstvo však po čase bolestivo zasahuje do citových sfér ženského subjektu. Prejavom životnej problémovosti a nepokoja je intenzívne precítenie túžby po dieťati, v ktorom špecifickú rolu zohráva autorkina tematizácia rodovej identity. Dotýka sa Violetinho uvažovania o nenarodenom dieťati výlučne v modeli matka – dcéra. Fiktívny proces zbližovania vrátane možnej problematickej podoby autorka modeluje prostredníctvom feminínnych symbolov (odev, rituál úpravy vlasov, príznačný interiér – kuchyňa): „*Čubka nebo hodná holčička, mohly se spolu obě dvě, matka s dcerou, procházet po Broadwayi a prohlížet si šaty. Mohly spolu sedět v útulné kuchyni a Violet by jí česala vlasy.*" (JZ, s. 103).

Víziu prežívania materstva nachádzame vo Violetinom preciťovaní intímnych pocitov po tom, ako ženská komunita prekazí zavŕšenie riskantného únosu cudzieho dieťaťa.

Autorka invenčne využíva archetypálnu symboliku svetla, implikujúcu pozitívne emócie v protagonistkinom vedomí, spájané s materstvom: „... *pocit světla, které ji proudilo žilama, se jí čas od času vracel, třeba za pochmurného dne, kdy určitá zákoutí pokoje vytrvale vzdorovala světlu lampy* (...), *tehdy si v duchu představovala záři, kterou by mohla nosit ve své náručí*" (JZ, s. 26). Naznačené prejavy Violetinej problémovej existencie *matky bez detí* (biologický aspekt) a citové naviazanie sa na mŕtvu Dorcas interpretujem ako sublimovaný pocit viny.

Do registra *matiek bez detí* (biologický aspekt) radím aj postavu Dorcasinej tety, zatrpknutej Alice Manfredovej, ktorej životnou filozofiou sa stane trvalé odsudzovanie hudby ako zdroja morálneho úpadku spoločnosti: „... *temná, nízká hudba, kterou ženy zpívaly a muži hráli* (...) *Ta hudba lidi nutila k nemoudrým činům, k neposlušnosti. Už jen poslouchat ji bylo jako porušovat zákon.*" (JZ, s. 57). V postave Alice smeruje Morrison/ová k modelu náhradnej matky, snažiacej sa zabezpečiť fungovanie matrilineárnej dedičnej postupnosti:

– vštepovaním princípov prežitia v bielej sexistickej spoločnosti, spočívajúcich v negácii osobných postojov: „*Poučila ji, jak má být hluchá a slepá – jak cenné a potřebné jsou tyto vlastnosti ve společnosti bílých žen.*" (JZ, s. 54);
– kŕčovitým ochraňovaním netere pred jej vlastnou telesnosťou. V snahe, aby „... *srdce nevnímalo boky a hlava držela oboje na uzdě*" (JZ, s. 59), by bola „... *radši umřela, než by Dorcas koupila klouzavé prádlo a hedvábné punčochy*" (JZ, s. 178).

Zaujímavým sa javí autorský zámer poukázať na proces hojenia rán v dôsledku zlyhania v role náhradnej matky, ktorý Morrison/ová posúva do oblasti špecifického druhu sesterstva Alice a Violet (O´Reillyová, 2004, s. 159).

Na mnohorozmernosť ženskej skúsenosti poukazuje tragický životný príbeh Violetinej starej mamy True Belle. Afroamerická žena-otrokyňa musí opustiť vlastné dcéry (medzi nimi osemročnú Rose Dear, Violetinu matku), aby jej „... *veškerá práce pozůstávala z opatrování a zbožňování plavovlasého chlapečka*" (JZ, s. 22) – syna-mulata jej bielej panej. Tu je namieste poukázať na špecifické prepojenie motívov implikujúcich tragiku materstva v otrokárskom systéme. Podmienkou realizácie materstva bielej ženy je popretie materstva černošskej ženy (symbolická matka bez detí). True Belle „smie" naplniť materinskú rolu nie v priamom vzťahu k vlastným deťom, ale až po dvadsiatich dvoch rokoch v starostlivosti o vnučky v rámci širšej rodovej kontinuity. O´Reilly/ová (2004, s. 158) poukazuje na nefungovanie reprodukcie materstva. Rose Dear nemohla byť dobrou matkou svojej dcére Violet, lebo ona sama nepocítila materinskú lásku.

Navyše, starostlivosť o fyzicky príťažlivé biele dieťa poznačí nielen život jej dcér, ale aj vnučiek, ktoré si cez jej príbehy zvnútorňujú túžbu po ideáli belošskej krásy.

Ideál krásy tragicky zasahuje predovšetkým do realizácie materstva belošky Very Louise. Vývoj jej vzťahu s matkou je čitateľný z expresívneho zobrazenia matkinej fyzickej agresie, ktorý Morrison/ová využila ako charakterizačný prostriedok odsúdenia dcérinho „poklesku": „... *vrhla na dívku lopotně vstávající z podlahy tak* ***štítivý pohled****, že dcera* ***ucítila kyselou pachuť slin*** (zvýr. KF), *které se matce hromadily pod jazykem a po obou stranách tváří. Jedině slušné vychování ji nedovolilo si odplivnout.*" (JZ, s. 128).

Rasový motív registruje recipient či recipientka v opise vzťahu Very Louise k synovi, ktorého „*otcem je negr, černý jako noc*" (JZ, s. 130). Podľa Ortner/ovej „*Matky mají sklon oddat se svým dětem jako jedincům bez ohledu na pohlaví, věk, krásu, rodovou příbuznost nebo jiné kategórie, které by bylo možno k dítěti vztahovat.*"[10] Základom defektného vzťahu Very Louise je synova farba pleti. Biela matka realizuje materskú rolu prostredníctvom chorobnej sublimácie nenávisti do fascinácie zovňajškom svojho dieťaťa, ktoré „... *bylo zlaté a ona nikdy neviděla takovou barvu, snad jen na obloze za ranního úsvitu nebo v lahvích šampaňského*" (JZ, s. 134). Uvedenú románovú skutočnosť interpretujem ako Morrison/ovej kritiku voľby materstva, podmieneného výlučne estetickými kritériami; v súlade s témou monografie je Vera symbolickou *matkou bez detí***.** Sem prináleží aj mýtická kreácia postavy Divošky, zosobňujúcej typ ženy s nematerinskou orientáciou: „*Když bylo dítě konečně venku, vyvstala okamžite první potíž: žena se dítěte za žádnou cenu nechtěla dotknout, ani se na něj podívat.*" (JZ, s. 152).

8.1.2 Deti bez matiek

Zdôrazňovaním okolností smrti matiek (pouličné nepokoje, samovražda, pomätenosť) autorka poukazuje na tragický dosah osirenosti detí. Napriek tomu, že obaja – Violet i Joe – sú *deťmi bez matky* a ich osudy sú navzájom prepojené životným príbehom True Belle, Joe dlho nie je schopný odhaliť vlastnú citlivosť a schopnosť empatie. Morrison/ovej protagonista „bez rodinnej identity"[11] hľadá v znepokojujúcej pochybnosti matku doslovne aj metaforicky. Joe však viac než po osobnom kontakte túži po neverbálnej, resp. symbolickej komunikácii, ktorú Kristeva nazýva semiotičnom

[10] Ortner/ová, S. B. *Má se žena k muži...,* 1998, s. 108.
[11] O´Reilly/ová, A. *Toni Morrison and Motherhood*…, 2004, s. 161.

(jazyk pred jazykom): „*Nemusela by udělat nic víc, než mu dát znamení, její ruka, prostrčená mezi listím a bílými květy, by mu byla dostatečnou odpovědí, kterou by potvrzovala, že ví, že on je ten syn, kterého měla před čtrnásti lety a od kterého utekla, ale ne daleko.*“ (JZ, s. 39) Zdrvujúci pocit *dieťaťa bez matky* znásobený nenaplneným otcovstvom indikuje snaha dospieť k autenticite v inej rovine. V citovom vzťahu s mladou ženou sa Joe obohacuje o dovtedy nepoznanú dimenziu intímneho spoluznášania pocitov, „*o kterejch nemluvil ani sám se sebou*“ (JZ, s. 113).

Jeho pocit neúplnosti korešponduje s pocitmi jeho manželky. Autorka pri vykresľovaní vnútornej prázdnoty a túžby po autenticite, ktorý absentoval aj vo Violetinej mladosti, kladie dôraz na precízne zvolené detaily. Zodpovedajúco k nim vyznieva jej ľútosť nad zmareným životom v dialógu s Dorcasinou priateľkou: „*Běhala jsem po ulicích a přála si, abych byla někdo jinej.“ „Kdo? Kdo jste chtěla být?“ „Ani ne tak kdo jako co. Bílá. Světlá. Zase mladá.“ „A teď už nechcete?“ „Teď chci bejt ženská, který se moje máma nedožila. Nic víc. Taková, která by se ji líbila a která se kdysi líbila i mně*.“ (JZ, s. 183). Bodka ano

Pri analýze postavy ďalšej predstaviteľky *detí bez matiek* – Dorcas –, ktorá „*vypadala velmi sebejistě*“ (JZ, s. 11), autorka zvýrazňuje niekoľko zaujímavých skutočností. Opisom čŕt tváre, replikami typu „*Dejte mi z toho mléka jen smetanu!*“ (JZ, s. 17) ju Morrison/ová charakterizuje ako príslušníčku skupiny mladých žien, ktorých profilovanie životnej filozofie pramení z presvedčenia o nároku na všetko, čo svet môže/má poskytnúť. Možno teda povedať, že ide o človeka – „*... kdo nikdy nebude pro něco pracovat; kdo zbírá předměty ležící na cizích toaletních stolcích a nestydí se, když ho někdo přistihne*“ (JZ, s. 17). Tieto črty Dorcasinej povahy vnímam ako negatívny charakterizačný prostriedok; mladá žena svojím správaním smeruje k dramatickému zavŕšeniu svojho života. Na druhej strane však pri interpretovaní existenčných situácií môžeme poukázať na autorkino exponovanie nezlomnosti a energie ženského subjektu. Ide predovšetkým o odmietnutie pasívneho zmierenia sa s nenaplnenou potrebou lásky *dieťaťa bez matky*, poznačeného osobnou skúsenosťou svedka tragickej smrti oboch rodičov.

Symbolickým *dieťaťom bez matky* je tiež Golden Gray: Vera Louise ho totiž morálne sporným spôsobom udržiava v celoživotnej neistote o vlastnom pôvode. Matkine pocity „viny“ Morrison/ová kontúruje ako pokrivené prejavy vyrovnávania sa s minulosťou. Tie spôsobujú, že vlastnému synovi „*... lhala prakticky ve všem, včetně odpovědí na otázku, je-li jeho majitelkou, matkou, nebo obětavou blížní.*“ (JZ, s. 130).

Naznačené problémové psycho-sociálne okruhy ponúkajú syntetizujúci pohľad na ne/realizáciu materstva v autorkou načrtnutých hraničných životných situáciách. Radím k nim zmarenú túžbu po materinskej láske – poskytovanej i prijímanej (Violet, Alice, Rose Dear, Joe) –, odmietnutie materstva, resp. nematerinskú orientáciu (Divoká), a materinskú lásku založenú na idoloch bielej krásy (Louise).

8.2 Sesterstvo

V obrazoch sesterstva je zjavný Morrison/ovej zámer vzdať hold černošským ženám. Zaujímavým spôsobom ich delí do dvoch skupín. Prvú tvoria subjekty, ktoré sa ozbrojili, aby mohli čeliť násiliu udržiavanému mocenskými prostriedkami bielych mužov. Druhú skupinu vytvárajú ženy, „... *které spojily své nepatrné neozbrojené síly do zaznamenatelné síly spolků, klubů, společností i sesterstev, jejichž smyslem a cílem bylo poskytovat oporu a vyvíjet odpor, bouřit se i mlčet, razit cestu, vyjednávat, utěšovat a přinášet úlevu*“ (JZ, s. 76). Vymenovaním tradičných ženských domén autorka poukazuje na súbor oblastí a spôsobov sebavyjadrenia a sebaobrany, ktoré sú charakteristické pre afroamerickú ženskú komunitu.

Prezentácie zväzkov z okruhu sesterských vzťahov umiestňuje Morrison/ová do „intímnych“ prostredí žien, v ktorých Joe, predajca kozmetických výrobkov, a Violet, kaderníčka, profesionálne pôsobia. Exponovanie týchto teritórií je esteticky produktívne, pretože – ako uvádza Rooks/ová – „... *výroba, predaj a spotreba výrobkov v afroamerickej kultúre telesnej krásy reprezentuje špecifické kultúrne stratégie a symboly v živote afroamerických žien*“[12]. Názorne to potvrdzuje aj afroamerická feministická kritička bell hooks/ová v charakterizácii priestorov, v ktorých sa vykonávajú úkony, zamerané na zveľaďovanie ženskej krásy (predovšetkým úprava vlasov). Nazýva ich „*teritóriami ženského priateľstva a sesterstva*,“ v rámci ktorých „*ženy nemuseli uspokojovať potreby mužov a detí*“, pričom „*čas odpočinku, meditácie a ticha*“[13] poskytoval príležitosti na prejavovanie kreativity a odbúravanie bariér medzi nimi samotnými a vonkajším svetom.

V epickej rovine románu *Jazz* sa tak do popredia dostávajú situácie úprimného spolupreživania zážitkov a klebiet. Tieto spôsoby komunikovania evokujú intimitu individuálneho i spoločenského života (Alice – Violet, Alice – sestry Millerové, Malvonne

[12] Rooks/ová, N. M. *Hair Raising...,* 1996, s. 11 (prel. KF).
[13] hooks/ová, bell. *Straightening Our Hair,* 1995, s. 200 (prel. KF).

– susedky), ale aj stavy týkajúce sa tradičných podôb medzigeneračného napätia (Alice – mladé ženy z ulíc) či ženskej animozity a rivality (Dorcas – Felice).

Autorkinu záľubu v prezentovaní neštandardizovaných vzťahov môžeme pozorovať v priateľstve Violet s Alice. Motiváciou k nadviazaniu priateľského vzťahu okrem konfrontácie s emocionálne náročnou životnou skutočnosťou – smrťou Dorcas – je aj spoločný osud starnúcich žien. Okrem spoločného údelu *matiek bez detí* v biologickom zmysle spája obe ženské postavy hľadanie možností prežitia, ktoré im môže poskytnúť práve ich priateľstvo. O´Keefe/ová vyzdvihuje džezu podobnú kvalitu a „*... spontánnu, intuitívnu, iracionálnu (alebo „bláznivú") povahu ich femininnej gnózy*"[14]. V mojom čítaní sa tento postreh vzťahuje predovšetkým na repliky dialógov, ktoré odkazujú na:

- reálie z oblastí tradičných ženských domén (starostlivosť o domácnosť, osobné návyky): „*Alice žehlila a Violet se na ní dívala. Čas od času jedna z nich něco zamumlala – pro sebe nebo směrem k té druhé. ‚Mívala jsem to hrozně ráda,' řekla Violet. Alice se usmála. Nepotřebovala ani zvednout oči od práce, aby vědela, že Violet myslí škrob. ‚Já taky,' řekla.*" (JZ, s. 105);
- zvnútorňovanie vlastného postavenia rovnocenného subjektu: „*Obě jsme ženský. Řekněte mi upřímně. Neříkejte mi, že jsem dospělá ženská a měla bych to vědět. Já to nevím. Je mi padesát a nevím vůbec nic. Co mám dělat? Mám s ním zůstat? Já myslím, že s ním zůstat chci.*" (...) „*Chci, aby můj život ještě za něco stál.*" (JZ, s. 110)[15] (...) *Vzpamatujte se. Život máte jen jeden, ať za něco stojí nebo ne. Tak je to*" (JZ, s. 110)[16];
- rozdielnosť chápania ženskej spolupatričnosti vo vzťahu k prostitútkam, ktoré tvoria skupinu Violetiných zákazníčok: „„*Těm chybí něco jinýho než pěknej účes.' ‚Vždyť jsou to jen obyčejný ženský, jako my.' ‚Ne,' řekla Alice. ‚To tedy nejsou. Jako já ne.' ‚Ja nemyslím jejich živnost. Já myslím jako ženský.' ‚Ach, prosím vás,' řekla Alice. ‚Nechme toho.*"" (JZ, s. 81).

[14] O´Keefe/ová, V. A. *From „Other" Sides*…, 1997, s. 339 (prel. KF).

[15] Citované úryvky okrem obsahovej stránky zaujmú aj zvukovou kvalitou dialógov a funkčným využitím černošskej angličtiny: „*We women, me and you. Tell me something real. Don´t just say I´m grown and ought to know. I don´t. I´m fifty and I don´t know nothing. What about it? Do I stay with him? I want to, I think, I want... now I want. I want some fat in this life.*" (JZ, s. 110).

[16] „*Wake up. Fat or lean, you got just one. This is it.*" (JZ, s. 110).

Priateľstvo oboch žien, ktorého súčasťou je aj proces hojenia rán z minulosti, prerastá do matersko-sesterského vzťahu, v ktorom znovu nachádzajú vlastnú subjektivitu (O´Reilly/ová, 2004, s. 159).

Pri komparatívnom čítaní románov *Sula* a *Jazz* znalec Morison/ovej diela nachádza niektoré paralely v obrazoch priateľstva Dorcas a Felice s obrazmi priateľstva Suly a Nely. Dorcas pripomína Sulu svojou dobrodružnou povahou: „*vždycky měla ráda tajemství*" (...) a „*nikdy se nebála*" (JZ, s. 176), a túžbou po existencii ako samostatného subjektu: „*...chtěla jsem bejt někdo"* (JZ, s. 167). Spoločným prvkom oboch románov sa nám javí aj autorkin dôraz na akceleráciu udalostí vedúcich k smrti oboch protagonistiek.

V sujetovej rovine priateľstvo Felice a Dorcas presahuje aj do vzťahu Joea a Violet. Felice v úlohe dcéry nahradí mŕtvu Dorcas, pričom rozprávačka rámcuje novovzniknutý „rodinný" trojuholník slovami: „*Viděla jsem je všechny tři. Felice, Joea i Violet, a připadali mi jako zrcadlový obraz Dorcas, Joea a Violet.*" (JZ, s. 192).

Typ epizodicky naznačeného komunitného sesterstva Alice Manfredovej a sestier Millerových modeluje Morrison/ová na zjednotených negatívnych postojoch k hudbe z harlemských ulíc, útočiacej na všetky zmysly, predstavujúc signál „*blížícího se konce světa*" (JZ, s. 55).

Na záver tejto kapitoly možno konštatovať, že jedinečným prínosom prozaického diela *Jazz* je Morrison/ovej orientácia na niektoré osobitosti afroamerickej reality. Románový príbeh sa odohráva v časoch, keď New York – podobne ako iné veľké americké mestá – húfne osídľovali černošskí obyvatelia z južanských štátov. Migračné procesy a ich následky autorka pripomína prostredníctvom rozprávačky, ktorej vek ani status sa bližšie nikde neuvádzajú. Pozoruhodným sa ukazuje objektivizujúci naratívny odstup, pomocou ktorého vstupuje Morrison/ová na pôdu románu pri nevyhnutnosti pomenovať podstatu problémov aj ako nositeľka viacerých vlastností afroamerických žien.

Podobne ako v ostatných prozaických dielach je aj v románe *Jazz* zrejmé, že v centre autorkinho záujmu sa nachádzajú tie domény afroamerickej ženskej kultúry (interiéry, rituály, tradičné symboly), ktorých fungovanie významným spôsobom ovplyvňuje ženský zážitkovo-skúsenostný svet. V reflexiách ženského sebavyjadrenia Morrison/ová poukazuje na skúsenosti a bohatú tvorivosť, vznikajúcu v teritóriách, do ktorých bieli obyvatelia nemali prístup (holičstvá, kaderníctva, kluby). Pri charakteristike

spôsobov ich podania v románovej realite súhlasím s názorom N. Vietorovej, že „*podľa Morrison/ovej to, čo človek cíti, je zaujímavejšie ako to, čo vidí alebo počuje*“[17].

Román *Jazz* je pozoruhodný aj tým, že v jeho epickom priestore autorka neponúka ani jeden „pozitívny“ obraz materstva. O to viac do popredia vystupuje potreba komunitného materstva[18] (O´Reilly/ová, 2004, s. 164).

[17] Vietorová, N. *From Recent American Fiction,* 1995, s. 46.
[18] Angl. *othermothering.*

9
NERAJSKÁ LÁSKA V EDENE NA OKRAJI PREDPEKLIA – *RAJ* (1998)[1]

„Problém je v tom, že každý hledá ráj, z něhož má někdo jiný být vyloučen."

- Jařab -

Mnohovrstvovým románom *Raj*[2] Morrison/ová uzatvorila voľnú románovú trilógiu (*Milovaná, Jazz, Raj*), stvárňujúcu nevšedné formy a nebezpečenstvá excesívnej lásky. V sérii základných konfliktov (rodový, generačný, politický, náboženský) ponúka autorkino prozaické dielo širokú paletu motivických a tematických okruhov.

Príbeh kompozične zložitého románu sa odohráva v černošskom meste Ruby (Oklahoma), ktoré v roku 1890 založili rodiny oslobodených otrokov, utekajúcich z Louisiany a Mississippi. V románovom oblúku, vymedzenom širokým historickým úsekom od „obdobia rekonštrukcie" až po sedemdesiate roky 20. storočia s odkazmi na ďalšie historické udalosti (obdobie segregačných zákonov, hnutie za občianske práva, vojna vo Vietname, černošské nacionalistické hnutia, vraždy R. Kennedyho, M. L. Kinga a Malcolma X) autorka približuje život špecifickej afroamerickej komunity. Ako uvádza Hollá-Terenová „... *majstrovská metóda rozprávania dovoľuje Morrison/ovej živo zvýrazniť patologický spôsob, akým sa vytvárajú negatívne mýty a nakoniec vzájomná nedôvera*"[3], ktoré sa výrazným spôsobom podpisujú pod tragický osud netradičného spoločenstva.

V jednotlivých kapitolách pomenovaných podľa mien obyvateliek kláštora – Mavis, Grace (Gigi), Seneca, Consolata (Connie), Pallas – a žien z mesta – Ruby, Patricia, Lone, Save-Marie –, môžno v retrospektíve s funkčným prelínaním spomienok hlavných protagonistov a protagonistiek sledovať sugestívne podané udalosti zo života mesta i genézu kláštornej komunity.

Bigotne založených a pokryteckých mužských predstaviteľov staršej generácie znepokojuje obava, aby sa „... *nezničilo jediné výlučně černošské město, které za něco stojí*" (RJ, s. 11). Podľa ich názoru zdrojom zla a príčinou nevysvetliteľných úkazov

[1] Námet na román mala autorka pripravený po dokončení románu *Jazz* (1992). Podľa jej vlastných slov bola rada, pretože v dôsledku spoločenských povinností, ktoré sprevádzali udelenie Nobelovej ceny v roku 1993, by jej už nebol ostal priestor na hľadanie témy.

[2] Pôvodný názov *Vojna* (War*)* vydavateľ zamietol.

[3] Hollá-Terenová, D. *Toni Morrisonová. Paradise*..., 1999, s. 182.

v meste (postihnuté deti, šírenie pohlavných chorôb, otvorená revolta mladých) je kláštor (*Convent*), vzdialený sedemnásť kilometrov od „*tiché spořádané komunity*“ (RJ, s. 14) mesta. Útočisko v ňom našla rasovo zmiešaná skupina traumatizovaných žien z rôznych častí USA. Aj keď toto rôznorodé spoločenstvo nežije vo vzťahoch, ktoré by bolo možné nazvať idylickými, deštruktívny charakter, ktorý sa mu pripisuje, je v rozpore so skutočnosťou. „Odpadlíčky“ z konventu nielenže nikomu „*nevnucovaly svůj soucit*“, ale v kritických momentoch „*nezištně nabídly pomoc a hřejivou vlídnost*“ (RJ, s. 307) náhodným návštevníkom i obyvateľom mesta.

Odlišný spôsob života nezávislej komunity žien, ktoré „*nepotřebujou mužský a nepotřebujou Boha*“ (RJ, s. 276), však „provokuje“ až do chvíle, kým sa muži z Ruby nerozhodnú skoncovať so silami tajomného sveta, kam „*... nesmějí lovci, ale kde je přesto plno vzrušení*“ (RJ, s. 178). Na tomto mieste autorka posúva románovú fabulu do mýtickej polohy. Po útoku mužov na kláštor a brutálnej vražde „*... strašlivé černé Evy, které matka Mary nespasila*“ (RJ, s. 24), miznú a nie je potrebné ich pochovať. V jednej z mnohých verzií, kolujúcich v meste, sa hovorí, že sa stratili v opare; iná domnienka uvádza, že ušli v cadillacu a v snoch sa zjavujú svojim príbuzným.

Z perspektívy feministickej literárnej kritiky v románe *Raj* recipient či recipientka nachádza hojne zastúpené charakteristické prvky autorkinej tvorby – problematické formy materinskej lásky, komplikované vzťahy matiek a dcér a komplikované sesterské vzťahy. Morrison/ová reflektuje pohnuté životné osudy v príbehoch protagonistiek z okruhov spoločenstiev černošského mesta Ruby, obyvateliek kláštora a ich príbuzných. Tematizované interakcie uvádzaných komunít ponúkajú širokú paletu prezentácií ženskej skúsenosti.

9.1 Materstvo

Interpretačné hľadisko, dominujúce v analýze románu, sa odvíja od zobrazení mužského a ženského sveta, ktorých fungovanie podmieňuje systém, zavedený v zhode s „*... rodovo-špecifickou typológiou: muž = rozum, duch, kultúra, aktivita, verejná sféra, na druhej strane žena = city, telo, príroda, pasivita, privátna sfér*a.“[4] bodka nakoniec V autorkinom podaní mužský svet charakterizujú prvky, striktne vymedzujúce vzorce správania a zóny slobody, podľa ktorých žena ako pasívny subjekt

[4] Kiczková, Z. *Jej inakosť, jej identita?...,* 1994, s. 14.

„... ***může*** *myslet na vaření, na válku, na rodinné záležitosti, nebo* ***může*** *jen tak zvednout oči ke hvězdám a nemyslet vůbec na nic*“ (RJ, s. 14; zvýr. KF). Iným príkladom paternalistického mužského prístupu sú repliky dialógu Soane a Deeka: „*Já tomu nerozumím, Deeku*.‘ ‚*Ale já jo*.‘ *Usmál se na ní*. ‚***Ty nemusíš***.‘“ (RJ, s. 109; zvýr. KF). Obrazy ženských svetov implikujú stereotypné prezentácie procesov súkromnej sféry „dobrých žien-matiek“ z Ruby (vytváranie a udržiavania domova, starostlivosť o rodinu) a „zlých žien“ v kláštore (nekonformný spôsob života). Pri charakteristikách typov materstva poukazujem na autorkine spôsoby zobrazenia vývoja, konania a vzťahov ženských subjektov jednak v rámci uvedených spoločenstiev, ale aj v ich vzájomných interakciách.

V rámci opakuje sa, navrhujem: Vo zvolenom tematickom okruhu...zvoleného tematického okruhu je možné konštatovať, že podobne ako vo všetkých predchádzajúcich románoch, aj v románe *Raj* rezonuje téma netradičného materstva. Príkladmi protagonistiek vymykajúcich sa normám tradičných modelov matiek sú: Mavis, ktorá nechá udusiť svoje deti v uzatvorenom aute, Dee Dee Trueloveová, preberajúca priateľa vlastnej dcére Pallas; mladistvá matka, natrvalo opúšťajúca päťročnú dcéru Senecu; osemnásťročná Arnette, ktorá si násilne privodí predčasný pôrod nechceného dieťaťa, a obetavá Sweetie, starajúca sa o svoje štyri postihnuté deti.

V románe upúta aj nezriedkavý výskyt osobitých miniatúr ženských postáv. Autorka v nich tematizuje bolesť matky zo straty synov vo vietnamskej vojne (Mavisina matka Birchie Goodroeová), zmierenie sa s bezdetnosťou (Dovey), žiaľ matky, ktorej všetky deti usmrtí ničivé tornádo (Mirth DuPresová), zúfalstvo artikulované osobitou reakciou matky-vegetariánky pani Turtleovej na správu o synovom uväznení: „... *hlasitě kvílela a naříkala jako všichni ti živočíchové s peřím, ploutvemi a kopyty, jejichž maso nikdy nejedla – jako naříká volavka, velryba nebo vlčice, když ztratí mládě*“ (RJ, s. 136).

Nie je bez zaujímavosti, že idealizované obrazy matiek umiestňuje autorka iba do spomienok, resp. sentimentálnych reminiscencií mužov, ktorí vo chvíľach pred vraždou prehľadávajú kláštorné miestnosti. Príklady skromnej odovzdanosti matiek pri prijímaní darov (ošatenie) – „*Zimný kabát, na který jeho otec tajně šetřil celé dvě sklizně; rozzářené matčiny oči, když hladila límec z tulení kožešiny.*“ (RJ, s. 14) – a úkonov starostlivosti o dieťa – „*Muž zavře plynový hořák pod polévkou. Hrnec je skoro tak velký jako škopík, ve kterém ho kdysi koupala maminka.*“ (RJ, s. 11) – jasne implikujú tradičné modely mentalít v rodovo organizovanom priestore.

Na druhej strane mikrosvet kláštora, pozostávajúci z pestrej plejády individualít, charakterizujú prvky svedčiace o tom, že jeho obyvateľky sú opakom spomínaných typov žien. Spôsoby realizácie asertívnej ženskosti a osobnej slobody mimo patriarchátom vymedzenú sféru podáva Morrison/ová prezentáciami:

- nepripravenosti na zber úrody – „*Srpen na krku a ty ženské ještě ani neroztřídily sklenice, natož aby je umyly*“ (RJ, s. 11),
- netradičných zvyklostí bežného života – „*... nespí jako normální lidé v postelích, ale v houpacích sítích*“ (RJ, s. 13),
- zanedbávania starostlivosti o zovňajšok – „*... chodí ve špinavých volných hábitech a to, co nosí na nohou, se snad ani nedá označit za boty*“ (RJ, s. 13).

Výpočet predmetov, svedčiacich o prítomnosti detí v kláštore – „*... hrozen dětských šněrovacích botiček pověšený na šňůře nad dětskou postýlkou* (...), *gumový kroužek na prořezávaní zoubků*“ (RJ, s. 13), „*dvě houpací židle plné panenek*“ (RJ, s. 14) – slúži autorke na evokovanie domnelých prejavov násilia, spojeného s ne/realizáciou materstva: „*Maj tam schovaný děti.*“ (RJ, s. 276). V mysliach mužského osadenstva sa preto násilný zásah v kláštore javí ako nevyhnutnosť na zachovanie patriarchátom inštitucionalizovaného poriadku v Ruby.

V predchádzajúcich kapitolách som poukázala na potrebu fungujúcich vzťahov medzi matkami a dcérami ako nutného predpokladu matrilineárnej dedičnej kontinuity. Pri analýze tohto typu vzťahov v románe *Raj* registrujem autorkin posun od modelov viacgeneračných, výlučne ženských rodinných spoločenstiev (*matka – dcéra – vnučka*) k dvojgeneračnému modelu s prítomným otcom, rešpektujúcim matkinu autoritu. Príkladom je výpoveď Arnettinho otca: „*Musím si promluvit s její mámou* (...) *Ta má poslední slovo.*“ (RJ, s. 65). V autorkinom podaní však aj navonok fungujúce rodinné štruktúry nie sú imúnne voči zlyhávaniu zdravého vývinu ženských subjektov, ako o tom svedčia prejavy Arnettinej nematerinskej orientácie.

Výrazným príkladom neprítomnej matrilineárnej dedičnej postupnosti je predovšetkým životný príbeh jednej z hlavných protagonistiek románu – vdovy Patrície Bestovej. Na jej osude Morrison/ová variuje motív vzťahu *matka – dcéra*, zahŕňajúci aj problematické procesy vysporiadavania sa ženského subjektu so vzťahom k mŕtvej matke, sestre i dospievajúcej dcére.

Špecifický príklad materstva možno zaznamenať na postave psychicky labilnej Sweetie, ktorá sa ocitá mimo rámca oboch zvolených motivických skupín. Zachytením vypätých životných momentov matky štyroch fyzicky i mentálne postihnutých detí (možný následok manželovej účasti vo vietnamskej vojne) autorka poukazuje na

tragickú dimenziu krajne obetavej lásky. Sweetie, ktorá „*ani na chvíli nespustila zrak z dětí*“ (RJ, s. 66), uniká pod ťarchou sebazničujúcej materinskej lásky z domu. Počas krátkodobého pobytu v kláštore vníma precitlivená myseľ matky nepoznanú dimenziu materskosti – detský krik, znejúci „*jako chorál nebo ukolébavka*“ (RJ, s. 131). Sluchom registrovaná tragédia vlastného materstva vedie Sweetie k reagencii, v ktorej autorka, paradoxne, necháva zaznieť náznak obvinenia smerom ku komunite, ktorá jej podala pomocnú ruku: „*Všechny její děti byly vždycky zticha. Náhle se její radost proměnila v rozhořčení. Tady u těch ďáblic děti křičí a u ní doma ne?*“ (RJ, s. 131).

Symbolickú anticipáciu komplikovaných osudov takmer všetkých protagonistiek, prichádzajúcich do kontaktu s kláštorom, registrujem v obraze starej sliepky, znášajúcej vajcia s nadmernými žĺtkami v zdeformovaných škrupinách. Vajce (symbol života a plodnosti) v defektnej škrupine predznamenáva problematické ne/realizácie materstva ženských subjektov.

Jazyk románu je už tradične obohatený o metaforiku z oblasti materstva. Detské motívy autorka umiestňuje do opisu krajinnej scenérie prirovnávanej k detským ústam: „*Krajina je tady plochá jako placka a otevřená jako* ***dětská ústa.***“ (RJ, s. 232) a v lyrizovanom opise prírodného úkazu – hmly: „*Brzy se zbarví do stříbrna a vytvoří v trávě duhy* ***pro děti na hraní****, než ji slunce spálí.*“ (RJ, s. 10; zvýr. KF).

V románovom príbehu nadobúda špecifický symbolický význam tehlová pec (Oven), ktorá obyvateľov Ruby „*živila a zároveň sloužila jako pomník jejich díla*“ (RJ, s. 13). Vzhľadom na dutý tvar, evokujúci symbol materstva (Biedermann, 1992, s. 223), vyvoláva obraz pece príjemné pocity tepla, bezpečia a istoty. Esteticky účinnú silu tohto symbolu autorka využíva aj na akcentáciu oslavných momentov bytia a tradícií afroamerickej komunity, pretože pre obyvateľov Ruby je priestranstvo v okolí pece aj centrom čulého komunitného života.

9.1.1 Matky bez detí

Častosť zobrazených kontroverzií vo vzťahu *matka – dcéra* evokuje existenciu Patricie dlhe í ano Patrície? (Pat) Bestovej ako predstaviteľky symbolických *matiek bez detí*. Tragédiu Patinho materstva podčiarkuje neschopnosť vnímať a pochopiť vlastnú dcéru ako individualitu. Pri analýze jej vzťahu s dcérou Billie Delie, odsudzujúcou „*neustálou ostražitost své matky*“ (RJ, s. 153), je užitočná Guillory/ovej téza, že „*... dvojica matka – dcéra zažíva vzťah láska – nenávisť často preto, lebo zatiaľ, čo sa matka horlivo snaží odovzdať svoje poznatky o tom, ako prežiť vo svete rasových,*

rodových a triednych rozdielov, dcéra tieto skúsenosti odmieta ako neúčinné v meniacej sa spoločenskej dobe“.[5] V konkrétnej románovej situácii takýto typ disonancie predstavuje trvalý zdroj emočného napätia, ústiaceho do fyzického násilia a dcérinho odchodu z domu. Morrison/ová necháva svoju protagonistku precítiť tragický dosah „diferenciácie“ materinskej lásky potom, ako „*... žehličkou značky Royal Ease chtěla utlouct to mladé děvče, které v ní viděli všichni ostatní, a ne dívku, která je její dcerou*“ (RJ, s. 206). Pat si postupne uvedomuje, že (možným) impulzom k jej úzkostlivej výchove, vedúcej k pretrhnutiu puta s dcérou, bola bolesť a poníženie. Zažila ich to v súvislosti so správaním sa ešte iba trojročnej dcéry Billie Delie, ktorá sa „*... nejen od začátku nestyděla dotýkat nahým tělem koňského hřbetu, ale dokonce se jí to tak líbilo, že si v neděli na veřejnosti svlékla kalhotky, aby si to potěšení dopřála*“ (RJ, s. 153). V Patinom uvažovaní zaznieva aj motív rasovej diferenciácie. Dcérinu „zlú“ povesť prehlbuje fyzická odlišnosť; svetlejšia pleť, zdedená po starej matke, evokuje „inakosť“ mimo normatívov černošského mesta. Pat je presvedčená, že keby Billie Delie bola tmavšia, ľudia z mesta by jej správanie „*... chápali tak, jak to ve skutečnosti bylo – jako něco, co může udělat jen nevinné dítě*“ (RJ, s. 205). Z uvedeného vyplýva, že okrem stretu individuálnych subjektov má významný podiel na zhoršovaní vzťahu matka – dcéra patriarchálny mechanizmus výlučne černošského mesta. Osudný následok konfliktu – neschopnosť oboch subjektov nájsť si k sebe cestu – predstavuje jednu z hlavných príčin symbolickej existencie pojmového páru *matka bez dieťaťa* a *dieťa bez matky*.

Špecifickou predstaviteľkou *matiek bez detí* je katolícka mníška, matka predstavená, sestra Mary, ktorá nenaplnenie materskej roly realizuje v symbolickom materstve v komunite kláštora. K charitatívnym činom, „*jimiž táto svatá žena vyplnila svůj dlouhý život*“ (RJ, s. 226), radím typ náhradného materstva, ktorým doživotne spečaťuje osud jednej z najpozoruhodnejších Morrison/ovej literárnych postáv – Consolaty (Connie)[6]. V špecifickom type starostlivosti o Matku nechávam velke M predstavenú bezdetná Connie utvára a uplatňuje dcérsky, neskôr aj materský vzťah. Na tomto mieste možno hovoriť o prelínaní rol v intímnom zavŕšení „materstva“ dvoch *matiek bez detí*. Prepojenosť subjektov je v texte naznačená opisom fyzickej príťažlivosti – „*Consolata milovala její ruce.* (...) *A milovala také její vážná ústa, na kterých ani nemusel být úsměv, aby vyjádřila radost nebo laskavost.*“ (RJ, s. 226) – a

[5] Brown/ová-Guillory/ová, E. B. *Women of Color...,* 1996, s. 2 (prel. KF).

[6] Mená postáv majú aj v tomto románe symbolickú hodnotu a istým spôsobom evokujú stelesnenie určitých feministických hodnôt (angl. *consolation* = útecha, utešovanie, slová útechy).

intenzity dcérskej lásky v odpovedi na otázku, kto skonal: „... *moje láska.* (...) *Měla jsem dvě: ona byla první i poslední.*“ (RJ, s. 76).

Mimoriadne účinný obraz vyústenia symbolického vzťahu *matka – dcéra* nachádzame v priblížení Maryinho umierania. Ním autorka uvádza v literatúre nie častú dimenziu interpersonálneho vzťahu ženských subjektov. V sugestívnej scéne evokujúcej pôrod sa stáva symbolická matka Mary Conniinym symbolickým dieťaťom: „... *položila její tělo, lehké jako pírko, do rozevřeného klína. Drobná bílá hlava ji spočívala mezi ňadry, takže matka z tohoto světa odešla jako ve chvíli zrození“* (RJ, s. 225). Zaujímavú symboliku zvolila Morrison/ová aj pri výbere miesta Maryinho posledného odpočinku. Matku predstavenú (angl. *Mother Superior*) pochovajú pri jazere Superior v krajine (Kanada), v ktorej Afroameričania nachádzali azyl pred otroctvom.

Obraz komplikovanej realizácie materskej roly *matky bez detí* v symbolickom význame možno nájsť v životnom príbehu Soane Morganovej. Pod jej rozhodnutie dobrovoľne sa vzdať nenarodeného dieťaťa sa podpisuje „*zloba v jejím srdci,* (...) *nadutost a sobeckost*“ (RJ, s. 241), ktorou sa snaží vysporiadať s manželovou neverou. V expresívne ladenom opise ženskej telesnosti recipient či recipientka registruje Soaninu absenciu citovej angažovanosti: „*Život, s nímž chtěla obchodovat, z ní unikl mezi stehny v rudém mokrém chuchvalci na větrem vyfoukaných prostěradlech.*“ (RJ, s. 241). Podobne ako v prípade Violet v románe *Jazz* je „... *prázdnota, která Soane zdrtí nekonečnou tíhou, jež bude k neunesení*“ (RJ, s. 104), prejavom žiaľu za dcérou: „*Její malé holčičce – byla by to holčička? – by teď bylo devatenáct*, *kdyby se Soane tenkrát nevydala do konventu pro pomoc na svůj hřích.*“ (RJ, s. 104).

Soanine úvahy prepojené so spomienkou na vidinu ženy s prázdnym košíkom anticipujú ďalšiu tragédiu jej života – stratu oboch synov vo vietnamskej vojne. Neschopnosť vysporiadať sa s vážnou existenčnou udalosťou, smrťou oboch synov, ktorých „*pochovali* (...) *v pytli jako chcíplý koťata!*“ (RJ, s. 108), naznačuje výlučné sústredenie sa na vonkajšiu stránku tragédie zvolaním: „*Měli krásný rakve! Moc krásný!*“ (RJ, s. 108). V monografii viackrát poukazujem na význam afroamerickej ženskej tvorivosti. Soanine háčkovanie, ktorým „... *zpracovávala přízi jako trestanec: každý den, metodicky, bez nároku na plat vyráběla víc krajky, než se vůbec kdy dalo spotřebovat*“ (RJ, s. 57), však nie je prejavom kreativity. Krčovité zamestnávanie rúk predstavuje tik vnútornej prázdnoty a krízu subjektu znásobenú nemožnosťou ďalšej realizácie v dôsledku nedostatku pracovných príležitostí pre ženy a ich následné vytesnenie iba do roly matky a manželky. (Reames, 2001, s. 40).

Epizodickým príkladom symbolickej *matky bez detí* je matka dvojičiek (Pearl a Merle) Mavis, poznačená tragickou stratou detí pre vlastnú nedbanlivosť. Útočisko pred obsedantnou nenávisťou a fyzickým násilím manžela i „tých druhých" detí nachádza v kláštore. Obrazmi halucinačno-snových vízií autorka evokuje symbolické puto medzi mŕtvymi deťmi a schizofrénnou matkou, ktorá „*... podle toho, jak se skamarádili s ostatnými dětmi pobíhajícími po domě, mohla posoudit, jak prospívají*" (RJ, s. 258).

Motív nematerinskej orientácie exponuje autorka na postave Arnette Fleetwoodovej, symbolického *dieťaťa bez matky* v dôsledku absencie materinskej starostlivosti. Intenzívny odpor tehotnej Arnette k neželanému dieťaťu Morrison/ová zvýraznila v textovej rovine sledom adjektív, významovo prepojených s predstavou zhnusenia: „*Její mysl se odcizila od jejího těla, a ona svoje množící se, zdvojující se orgány vnímala jako něco* ***cizího, odporného, nepřirozeného, nemocného***." (RJ, s. 250; zvýr. KF). V intenciách témy monografie klasifikujem realizáciu Arnettinej dobrovoľnej bezdetnosti ako typ infanticídy. Autorka ju prezentuje expresívnymi obrazmi symbolického pôsobenia maskulínnej deštrukčnej sily. Drsnosť činu zvýrazňuje prirovnanie budúcej matky k mužskému zvieraciemu jedincovi: „*Jako zvrhlý, sadistický samec se rozhodla vyhnat ten nový život ze svého života. Svým způsobem dosáhla skvělého vítězství. Pěti nebo šestiměsíční dítě se vzbouřilo. Zoufalé, šílené, bez sebe strachy se pokusilo uniknout nelidskému mučení, uprchnout z nebezpečného a nepřátelského lůna.*" (RJ, s. 251).

Tragické precitnutie, signalizované záujmom o dieťa, ktoré do svadby „*nepřiznala, neoznámila, ani neporodila*" (RJ, s. 146), vedie Arnette príznačne na miesto, kde ho pred časom ponechala osudu – do kláštora. Na tomto mieste sa javí zaujímavou skutočnosť, že pri rodovej charakteristike detí, ktorých sa matky dobrovoľne vzdávajú (napr. Violet a Soane), necháva Morrison/ová aj v prípade Arnette príznačne zaznieť motív matkinej túžby po dcére: „*Kde ho najdu? Nebo to byla holčička?*" (RJ, s. 180). Autorský zámer implikuje v mojom ponímaní podvedomú túžbu ženského subjektu zabezpečiť funkčnú matrilineárnu kontinuitu.

9.1.2 Deti bez matiek

Motív *detí bez matiek* rozvíja Morrison/ová na vzťahoch viacerých postáv. Vzťah matky Pat k dcére Billie Delie je v románovej realite poznačený osobnou tragédiou *dieťaťa bez matky* v biologickom význame. Strata matky i sestry (obe umierajú pri pôrode) má u Pat za následok intenzívne preciťovanie chýbajúcich skúseností,

odovzdávaných v rámci matrilineárnej dedičnej postupnosti. V textovej situácii ich autorka prezentuje replikami Patinho vnútorného dialógu s mŕtvou matkou, týkajúceho sa závažnej súčasti komunitného sesterstva – skúsenosti a zážitkovosti z okruhu materstva: „... *sveřovali jste si navzájem své ženské problémy?* (...) *Mluvili jste o tom, jak vám je? Vařili jste si čaj proti hemoroidům a dávali jedna druhé sůl nebo křídu, aby jste tajně ukojili své chutě?*“ (RJ, s. 202).

Na Patinom životnom príbehu tematizuje Morrison/ová aj niekoľko polôh konfrontácie rasových záležitostí. Okrem prezentácií diferencovaného vnímania dcérinej svetlejšej pleti, uvedených na inom mieste, ich nachádzam aj v motíve pokrvného sesterstva. V ťažkých životných situáciách Pat túži po sesterskej spolupatričnosti ako sily na prekonanie údelu dcérinej i vlastnej nechavame inakost „inakosti“: „... *vyrůstali bychom spolu. (...) Možná bychom měly příliš světlou pleť, ale společně bychom to zvládli. Byli bychom na to dvě.*“ (RJ, s. 200).

Predstavy o podobách sebavyjadrenia Patinej dcéry Billie Delie, v mojej interpretácii symbolickej *dcéry bez matky*, sú odlišné od tých, ktoré sa tradične pripisujú „dobrým dcéram“. Billie Delie je voči matke verbálne i fyzicky agresívna. Expresívne ladené motívy beznádeje a bolesti, posilnené matrofóbnymi pocitmi k tej, ktorá „*se na ni tenkrát vrhla jako chlap*“ (RJ, s. 154), naznačujú vysoký stupeň disonancie vo vzťahu matka – dcéra. Kľúčovým momentom v autorkinom podaní je matkino vyjadrenie životného sklamania pri uvedomení si dcérinho odmietnutia nadviazať s ňou dôverný kontakt: „*Takže moje dcera mi lže a já bych se radši nechala uštknout jedovatým hadem, než bych měla prolhané dítě.*“ (RJ, s. 204).

Na iný typ skúsenosti *dieťaťa bez matky* poukazuje autorka zobrazením strastí Consolatinho ženského údelu, predovšetkým zdrvujúceho pocitu osamelosti, naštartovaného smrťou Matky predstavenej, keď „... *čtyřiapadesátiletá Consolata osiřela víc, než když byla opuštěným sirotkem*“ (RJ, s. 249) z brazílskej ulice.

Postava voľnomyšlienkarskej Connie, stojacej na čele kláštornej komunity, vyznieva v románe najpresvedčivejšie. Príbeh protagonistky s vlastnosťami, ktoré podľa tradičných kritérií nepatria medzi typicky ženské (rozhodnosť, sebavedomie, vzbura proti konvenciám), ponúka obrazy krutej a deziluzívnej reality. Osirelosť ženského subjektu prehĺbi osudový dotyk vášnivej lásky poznačenej krutosťou mužskej svojvôle. Odvrhnutie mužom, vydeseným prudkosťou jej prebudenej telesnosti, potvrdzuje tézu mužskej konceptuálnej schémy: „... *ženská žádoucnost představuje hrozbu, protože*

muž ‚rozteklý v chtíč' se přestává spolehlivě ovládat"[7]. Zranená Connie hľadá únik z bolestivej každodennosti v alkohole a v „ukrývaní sa" za slnečné okuliare. Averziu na denné svetlo chápem ako symbolickú voľbu *dieťaťa bez matky* i *matky bez* detí, ako gesto obrany pred zlobou sveta.

Sublimáciu nenávisti a odcudzenia môže recipient či recipientka registrovať v prezentácii ďalšej obyvateľky kláštora, *dieťaťa bez matky*, Senecy. V útlom veku ju opúšťa mladistvá matka, ktorú považuje za sestru. V reagencii žien z kláštora evidujem autorkin spôsob kritiky nezodpovedného materstva zdôraznením morálnej nadradenosti pokrvného sesterstva: „*Možná to byla tvoje matka. Proč? Protože něco takového by mohla udělat jen matka, sestra nikdy.*" (RJ, s. 265). Senecine pobyty v náhradných rodinách, v ktorých *„... matky hodnotili kladně nikoli její povahu jako takovou, ale především fakt, že nikdy neodmlouvala, nevybírala si v jídle, o všechno se dělila s ostatními a hlavně nikdy neplakala*" (RJ, s. 137), nemôžu zabezpečiť základ pre zdravý vývoj ženského subjektu v rámci matrilineárnej nadväznosti.

Na postave Senecy odhaľuje Morrison/ová v literatúre málo frekventovanú tému sebazmrzačovania ženských subjektov. Senecino vyrezávanie chirurgicky precíznych rán do kože (spôsobujúce fyzické i psychické znecitlivenie) reprezentuje jej spôsob vyrovnávania sa so stratou matky, s emocionálnou prázdnotou a zvnútornenou sebanenávisťou v zmysle Pipherovej tézy, že „*ubližovanie vlastnému telu sa stáva katarziou. Pri absencii lepších stratégií riešenia sa automutilácia stáva spôsobom, ako sa upokojiť.*"[8]

Aj najmladšiu predstaviteľku kláštornej komunity, šestnásťročnú stredoškoláčku Pallas, stíha osud *dieťaťa bez matky*. Matka-umelkyňa Divine Trueloveová svoju nematerinskosť dokazuje nielen dlhodobým nezáujmom o dcéru, ale aj morálne sporným skutkom (zvedenie dcérinho priateľa). Dcéra zhnusená matkiným správaním bezcieľne putuje naprieč Spojenými štátmi, aby našla útočisko v kláštore. Iluzórnu snahu matky o nadviazanie puta so stratenou dcérou podáva autorka prostredníctvom jej márnych pokusov namaľovať dcérin portrét. V symbolickej rovine neschopnosť spomenúť si na dcérine črty interpretujem ako následok absencie puta *matka – dcéra*. Skazenosť materinského subjektu autorka naznačuje sekvenciou, v ktorej sa Divine prihovára vízii dcéry nezrozumiteľnými zvukmi „*Urg. Urg. Neh!*" (RJ, s. 311); v intenciách mojej interpretácie sa Divine ocitá v role symbolickej *matky bez detí*.

[7] Morris/ová, P. *Literatura a feminismus,* 2000, s. 34.
[8] Pipher/ová, M. *Kriesenie Ofélie*..., 2000, s. 69.

Epizodickou, pomerne konvenčnou postavou *dieťaťa bez matky* je jedna zo sirôt „*... mezi dvanásti a šestnásti lety, kteří poutníky potkávali a prosili, aby se k nim směli přidat*“ (RJ, s. 191) – Lone Du Pres, babica s nadprirodzenými schopnosťami, pripomínajúca Thérese v románe *Návnada*. Lonińym odsudzujúcim komentárom „*slušné ženy rodí doma a jen zpychlé paničky v porodnici*“ (RJ, s. 192) poukazuje autorka nielen na tragédiu babice, ktorá stratila zamestnanie, ale aj na jeden z dôležitých momentov románu – stret tradícií a pokrokových prístupov meniacej sa doby, zasahujúci zákonite aj oblasť materstva.

9.2 Sesterstvo

V rámci témy sesterstva poskytol román *Raj* autorke široký priestor na reflektovanie špecifických skúseností afroamerických žien – problémové rozkrytie vzťahov k sebe navzájom, k rodinným príslušníkom a k ostatným členom komunít. Morrison/ovej ponímanie sesterstva sleduje špecifický feminínny vzťahový model zväzkov v rámci individualizovaného „ženského teritória“ (O´Connor/ová, 1992, s. 13), ktoré obohacuje nahromadené životné skúsenosti žien o možnosť sebareflexie. V románe sa tento model realizuje na životných osudoch dvoch skupín ženských subjektov, ocitajúcich sa v troch rovinách vzťahov.

Prvú rovinu vzťahov tvoria interpersonálne vzťahy v spoločenstve žien v kláštore, v mnohom pripomínajúce „*ex-centrickú komunitu*“[9] žien, žijúcich na okraji mesta – Pilát, Reby a Hagar – v románe *Pieseň o Šalamúnovi*. Druhú rovinu predstavujú vzťahy ženských subjektov v meste Ruby. Aj napriek tomu, že v oboch prípadoch ide o sériu od seba nezávislých osudov (kláštor v opozícii k osadenstvu mesta), celým románom sa vinú obrazy životných paradoxov a osudovo prepletených vzťahov oboch komunít (tretia rovina). V mojom chápaní práve takýto súbor interakcií, zahŕňajúci aj formy ženskej animozity a rivality, umožnil autorke načrtnúť mnohorozmernejší, resp. neidealizovaný pohľad na sesterstvo.

Rosald/ová uvádza, že „*... když muži žijí odděleně od žen, nemohou je v podstatě ovládat, a tak jim mohou nechtě poskytnout symboly a společenské zdroje, z nichž si*

[9] Hutcheon/ová používa výraz *ex-centric* (stojaci mimo centrum), homofónny s výrazom *eccentric* (výstredný, excentrický). Uvedené prepojenie výrazov vystihuje tradičné označovanie týchto skupín. In: Hutcheon/ová, L. *A Poetics of Postmodernism...,* 1988, s. 63.

ženy mohou vystavět svou vlastní společnost."[10] Múry kláštora ponúkajú nielen sociálnu alternatívu života pre „... *úbohé dívky, které měli zničený život; nešťastné dívky, které se báli a lhali*" (RJ, s. 224), ale aj priestor pre antihierarchické vzťahy, v rámci ktorých sú jednotlivé subjekty dôsledne autonómne (ľubovoľné odchody a návraty do kláštora).

Tak ako v románe *Pieseň o Šalamúnovi*, aj v románe *Raj* nachádzame náznaky oslavnej línie, „... *vědomí ženské soudržnosti založené na vzájemné nákonnosti a společně prožívané zkušenosti*."[11]. Signály sesterskej empatie[12] v špecifickej ženskej subkultúre možno registrovať v rituáli tzv. „hlasného snívania" – „*Tak si začaly navzájem vyprávět příběhy. Napůl smyšlené i nikdy nesněné, opouštěly jejich rty (...) A nebylo ani trochu důležité, kdo sny vyprávěl nebo jěstli měly vůbec nejaký smysl*." (RJ, s. 264)[13] – a v expresívnom opise tancujúcich nahých žien s oholenými hlavami v daždi.

Ak postavu Connie uvádzam ako matku bez detí, organizovanie týchto rituálov ju posúva do ďalších kategórií. Po smrti Matky predstavenej sa z bezdetnej Consolaty stáva „... *ideální matka, přítelkyně a společnice, u které se vždycky cítily bezpečně před jakýmkoli ohrožením*" (RJ, s. 263). Súčasne je potrebné spomenúť aj jej pôsobenie vo vzťahu k inej skupine ženských subjektov. Tvorí ju skupina indiánskych dievčat, vychovávaných mníškami v čase, keď kláštor slúžil ako miestna škola. Snahu sestrier Rádu svätého kríža „... *změnit způsob jejich stravování, oblékání i myšlení; pomoci jim zbavit se všeho, co mělo až dosud v jejich životě smysl*" (RJ, s. 229), vnímam ako „sesterstvo naruby" a súčasne ako autorkinu kritiku deštrukcie kultúry pôvodných obyvateľov USA. Naopak, za prejav autentického sesterstva považujem vzťah týchto dievčat ku Connie: „*Měly ji rády, protože byla uloupené dítě stejně jako ony.* (...) *Její chování jim bylo užitečným příkladem a ponaučením o tom, čeho je schopná láska a nesvoboda.*" (RJ, s. 239).

Pri uvádzaní foriem sesterstva komunity v Ruby je dôležité zdôrazniť, že interakcie žien sú silne poznačené rodovými a rasovými stereotypmi. Vyplýva to aj z pýchy predstaviteľov mesta na vlastný blahobyt, „zabezpečený":

– rodovo určenými činnosťami: „*Boční ulice s tichými bílými a žlutými domy plnými činorodosti; urostlé černé ženy v pilné práci;* (...) *skříně s bělostným a dokonale*

[10] Rosald/ová, M. *Women, Culture, and Society...,* 1998, s. 220.
[11] Morris/ová, Pam. *Literatura a feminismus,* 2000, s. 75.
[12] Inšpiráciou k interpretácii bol príspevok Kim Miehyeon/ovej *Women´s Space in Toni Morrison´s Works: From the „Three Whores" Apartment in the Bluest Eye and to the Convent in Paradise*, prednesený na Tretej bienálnej konferencii Toni Morrison and the Politics of Learning, konanej v dňoch 26. – 29. 6. 2003 vo Washingtone, D. C.
[13] Ide o typ komunikácie v lingvistickej teórii označovanej termínom „fatická komunikácia".

vyžehleným prádlem; pořádný kus chutně okořeněného masa připraveného k pečení." (RJ, s. 113),

- aplikáciou etnocentrického prístupu „... *žádná z jejich žen nikdy nepracovala v kuchyni bílých pánů, ani nekojila jejich děti*" (RJ, s. 101),
- fungovaním komunitného materstva, naznačeného v opise sugestívnej pocitovej skúsenosti ktorejkoľvek ženy v meste, ktorá keď „... *jí k uším dolehne zakňourání nemocného děcka, může vejít do domu a potichu zavolat na ženu uvnitř, která se snaží dítě utišit. Mohou se navzájem střídat a masírovat mu bříško, houpat je na rukou nebo zkoušet dát mu trochu napít. A když se dítě utiší, mohou spolu chvíli posedět a jen tak si povídat a tiše se smát, aby nikoho nevzbudily*." (RJ, s. 15).

Sesterstvo žien sa prejavuje vzájomnou pomocou v ťažkých životných situáciách. Mavisine susedky urobia pri pohrebe dvojčiat všetko, čo sa „patrí". Patine zlyhanie pri výchove dcéry (naznačené na inom mieste kapitoly) rieši tiež komunita žien, ktoré „... *se k ni chovaly láskavě a vlídně, bez nich bylo by Biliino dospívaní k nepřežití*" (RJ, s. 153). Epizodické náznaky sesterstva registrujem aj v konaní tých, ktoré svojím príspevkom na zaplatenie obhajoby nespravodlivo uväznených „... *myslely víc na utrpení matek těch hochů než na nespravedlivé uvěznení jejich synů*" (RJ, s. 208).

Naznačené rozdielnosti komunít evokujú úsilie o separáciu žien zo strany patriarchálneho systému (Caplan/ová, 1966, s. 146). Aj napriek tomu však medzi nimi fungujú vzájomné interakcie, charakter ktorých naznačuje autorka nasledovne: „... *ve větru, který s nimi cloumal jako chlap, vlekly ty ženy své strasti sem a tam po silnici mezi Ruby a konventem*" (RJ, s. 270). Konvent je pre ženy z Ruby predovšetkým útočiskom v kritických životných situáciách („zbavenie" sa neželaného dieťaťa, pôrod nechceného dieťaťa, ukrýt pred manželom a deťmi).

Prezentácie sesterstva a spolupatričnosti autorka spriezračňuje prostredníctvom fragmentov prehovorov, ktoré majú svoj pôvod v orálnej tradícii, odrážajúcej bohatosť a šírku afroamerickej ženskej skúsenosti, a v záznamoch tradičných afroamerických komunitných aktivít. Mestská kronikárka Pat ich nachádza v „... *historkách a klepech tradovaných na večírcích, na cirkevních slavnostech a při ženských domácích pracích a vzájemném upravovaní vlasů*." (RJ, s. 190). Ako sa ukázalo pri analýze iných Morrin/ovej diel, vlasy a opis činností spájaných so starostlivosťou o ne majú vo väčšine Morrison/ovej textov významovú nosnosť. V románe *Raj* nimi autorka naznačuje:

- fungovanie empatického sesterského puta: vyčerpanej Sweetie ponúka svokra „*jestli nechce umýt a natočit vlasy, nebo upléct copy nebo jen promasírovat hlavu*." (RJ, s. 127),
- formu „spoločenskej kontroly". Skutočnosť, že si jedna z postáv prestala vyrovnávať vlasy, jej pomohla „... *ujasnit si spoustu věcí* (...) *Rázem se ukázalo, kdo je přítel a kdo nepřítel; kdo je dobře vychovaný a kdo je hulvát.*" (RJ, 121).

Naznačené vyhrotenie emócií má v komunitnom spolužití svoj zmysel; podčiarkuje skutočnosť, že členom komunity na sebe navzájom záleží (Taylor/ová-Guthrie/ová, 1994, s. 11).

Oveľa výraznejšie než v predchádzajúcich románoch recipient či recipientka zaregistruje v románe *Raj* autorkin vzácny zmysel pre efektné drobnopisy feminínneho životného sveta, plného vôní, farieb, zvukov a chutí. Archetypovo ženské priestory, charakterizované vykonávaním rodovo špecifických činností (prežitie: kuchyňa – varenie, zaváranie–, záhrada – pestovanie zeleniny) a využívaním duchovného potenciálu (presadzovanie vlastnej vôle – uzákonenie feminínnej kontroly nad vlastným svetom), Morrison/ová využíva na anticipáciu sebestačnosti a životaschopnosti kláštornej komunity.

Hlavné rozprávanie, ale i drobné epizódy, týkajúce sa vedľajších postáv, vyžadujú istú námahu v procese vyabstrahovania významových skutočností. Autorka pri epickom stvárnení príbehov okrem deja totiž už tradične nevyužíva chronológiu. Sama tento kompozičný postup nazýva „*čiernym umením*" *(„Black art"), ktoré je odvodené od štýlu kázania v černošských kostoloch (výzva – odpoveď) a pravdepodobne tiež od techniky džezu (daj – vezmi)*"[14].

V závere je možné skonštatovať, že v pôsobivom príbehu spoločenstiev žien podáva Morrison/ová citlivú analýzu špecifík ženského osudu, ženskej skúsenosti a zážitkovosti v oblastiach myslenia, cítenia a vzťahových zväzkov.[15] Pri charakteristike celkového vyznenia románu však súhlasím s názorom, že autorke nešlo iba o samotný projekt vzbury proti pokryteckej moci patriarchátu a jeho deštruktívnym hodnotám, ale aj o zdôraznenie celkovej „... *ztráty víry v udržitelnost jakéhokoliv fundamentálního zřízení v podmínkách moderního, otevřeného a stále více se otvírajícího světa*"[16].

[14] Menand, L. *The War between Men and Women,* 1998, s. 80.
[15] Treba však zdôrazniť, že aj napriek voľbe nekonvenčnej témy sa autorka nevyhla kritickým ohlasom. Týkajú sa predovšetkým tematizácie rodových vzťahov, v ktorej podľa niektorých kritikov pri zobrazovaní problematiky mužsko-ženských vzťahov neunikla klišéovitosti (Allen, B. 1998, s. 7).
[16] Jařab, J. *Ponobelovský román Toni Morrisonové...,* 2001, s. 321.

ZÁVER

„Morrison/ová vede dvousměrný dialog.
Jedna linie směřuje do budoucnosti, druhá odkazuje k počátkům.“
- Helman -

Prozaické dielo Toni Morrison/ovej ponúka vnímavému recipientovi či recipientke originálny spôsob ženského videnia sveta. So senzitívnosťou jej vlastnou autorka pretavila do literárnej podoby myšlienky, pocity a skúsenosti afroamerických mužov a žien.

Stvárnenia rôznych podôb lásky (manželskej, partnerskej, materskej, dcérskej, synovskej, sesterskej) „*v tomto krutě otcovském a nemateřském světe*“[1] dokumentujú vysokú umeleckú úroveň jej autorskej výpovede. Pri rozširovaní dimenzií ženskej identity o problematizované podoby materstva a sesterstva Morrison/ovej svet fikcie odráža špecifické podmienky, situácie a životné paradoxy afroamerickej reality. Napr. svojím románom *Milovaná*, vypovedajúcom o skutočnostiach života v jednom z najkrutejších období dejín USA, Morrison/ová odvážnym spôsobom reagovala na proces vyrovnávania sa s bolestivým dedičstvom otroctva v súčasnej americkej spoločnosti.

V súvislosti s nosnou témou publikácie skúmam autorkin spôsob demýtizácie a odheroizovania afroamerických žien metódou interpretačnej explikácie. Beauvoir/ová uvádza, že „... *mystifikácia* (...) *sa začína vtedy, keď náboženstvo Materstva tvrdí, že každá matka je prikladná*“[2]. Typy matiek a spektrum ženských postáv, ktoré Morrison/ová zobrazuje, je veľmi široké a o žiadnej z nich nemožno tvrdiť, že je jednorozmernou.

Charakteristika a klasifikácia témy materstva vychádza z interpretačného modelu, ktorého podstatou je prelínanie motivických reťazcov *matiek bez detí* a *detí bez matiek* v symbolickom a biologickom zmysle. Analýzou prvkov (ne/prítomnosť matky, napätie a konflikty v oblasti vzťahu matka – dcéra, stará matka – vnučka, teta – neter) poukazujem na autorkin inovujúci prístup pri tematizácii ne/fungovania materstva. Dôležitým prvkom Morrison/ovej práce s témou je skutočnosť, že sa nevyhýba ani

[1] Rich/ová, A. *Ze starého domu kdesi v Americe*, 1989, s. 295.
[2] Beauvoir/ová, S. De. *Druhé pohlavie,* 1967, s. 304.

prezentácii extrémneho konania protagonistiek, ktoré v mnohých prípadoch charakterizuje ambivalentnosť materského bytia (Harding/ová, Martin/ová, 1994, s. 27). Tu mám na mysli vnútornú dilemu na pozadí ženských archetypálnych inštinktov – mravne silný cit materinskej lásky stojaci v opozícii voči životnej realite v rámci mužsko-ženských vzťahov alebo vo zväzkoch výlučne ženských subjektov. V rámci nich autorka poukazuje aj na zákonitosti a problémy ženskej genealógie (viacgeneračné spolužitie žien v Evinej domácnosti v *Sule* a Pilátinej domácnosti v *Piesni o Šalamúnovi*).

V rozsiahlej palete podôb materstva Morrison/ová ponúka aj jeho odstrašujúce realizácie. Pri riešení dichotomického vzťahu *dobrá matka/zlá matka* si stanovuje vlastné kritériá „správnej matky", vedome nahrádzajúc prezentácie dobrých matiek takými, ktoré sa neriadia kódmi správania v tradičnej patriarchálnej spoločnosti.

Protagonistkám, ktoré obsadzuje do rolí matiek, autorka „dovoľuje":

- zošalieť z krajne obetavého materstva (Sweetie v *Raji*),
- zbavovať a vzdávať sa detí (dobrovoľné potraty a odhadzovanie detí do mora v *Milovanej*, odhodenie Chollyho na smetisko v *Najmodrejších očiach*),
- opúšťať deti (mladistvá matka opúšťa dcéru Senecu v *Raji*; Mavis odchádza od rodiny v *Raji*),
- odvrhnúť vlastné dieťa, ale zároveň za ním žialiť (pani Turtleová v *Raji*),
- priznávať, že svoje deti nemilujú (Eva a Hana v *Sule*; neznáma žena v hoteli v *Jazze*),
- zavrhovať vlastné deti v dôsledku podliehania mýtom krásy bielej spoločnosti (Pauline v *Najmodrejších očiach*, Vera Louise v *Jazze*) alebo ich nútiť k zmenám fyzického zovňajšku (Geraldine v *Najmodrejších očiach,* Helena v *Sule*),
- fyzicky týrať vlastné deti (biela matka Margaret v *Návnade*),
- zabíjať vlastné deti (z lásky: Sethe v *Milovanej*, zo zúfalstva: Eva v *Sule*), dobrovoľne obetovať synov vojne (Soane v *Raji*),
- pripisovať vyššiu hodnotu láske k mužom ako materinskému citu (Hana v *Sule,* Reba v *Piesni o Šalamúnovi*).

Kritickému skúmaniu podrobujem aj autorkin spôsob zobrazovania vzťahu *matka – dcéra*. V dôsledku odlišných hodnotových stupníc medzigeneračné vzťahy charakterizuje „rebelantstvo" dcér (Sula, Nela v *Sule*; Getsemani v *Piesni o Šalamúnovi*; Jadine v *Návnade,* Dorcas v *Jazze*; Delia v *Raji*). Výrazný typ odchýlky od rodovej stereotypizácie predstavuje bolestné a riskantné hľadanie ženskej identity, v rámci ktorého dcéry odmietajú tradičný mravný heroizmus svojich matiek, resp. mýtus

dobrotivej černošskej *mammy*. V autorkinom podaní sú dôsledky takéhoto spôsobu sebarealizácie, často spojenej s amorálnym spôsobom života, fatálne.

V konaní Morrison/ovej protagonistiek môžeme lokalizovať aj:

- tematizáciu maskulínneho modelu správania žien-matiek, konfrontovaných s neúprosnosťou životnej reality (Eva a Ajaxova matka v románe *Sula*; Pilát v *Piesni o Šalamúnovi*),
- rezignáciu na úlohu matky, dobrej dcéry a vnučky, odrážajúcu popretie „... *momentu kontinuity v presadzovaní typu ženskosti, ktorý malo zabezpečovať spoločensky žiaduce napodobňovanie materských rolí*“[3].

Materinská láska je kompenzačne prepojená so sesterskou, resp. komunitnou láskou. Tam, kde Morrison/ová hovorí o prekonaní utrpenia, zohrávajú aktívnu úlohu komunitné spoločenstvá žien (*Milovaná, Raj*). V reflexii sesterskej skúsenosti afroamerických žien dominujú zobrazenia komunitných afiliácií, ktoré kladne vplývajú na vývin osobností ženských subjektov (Jimmine priateľky; Pecola a sestry Claudia a Frieda).

Silnou témou Morrison/ovej románov sú na vtedajšiu dobu netradične otvoreným spôsobom stvárnené:

- modely špecifického vzťahu dievčat, symbolizujúceho sesterskú jednotu narušenú zlom a pochybnou morálkou (priateľstvo Suly a Nely v *Sule*),
- psychologické obmedzenia a negatívne dôsledky odmietania duchovného dedičstva (Jadine v *Návnade*),
- narúšania ženskej solidarity (Hana v *Sule*),
- formy komunitného sesterstva (okruh Violetiných a Joeových zákazníčok; obyvateľky kláštora).

Dôležitou charakteristikou Morrison/ovej autorskej stratégie je skutočnosť, že pri zobrazovaní interpersonálnych vzťahov v rodinných a komunitných spoločenstvách, v ktorých dominujú osudy nezvyčajne silných, svojbytnosť a nezávislosť ctiacich ženských subjektov, vyzdvihuje autorka okrem ich schopností znášať neľahký údel osudu aj intímnu ženskú tvorivosť (Morris/ová, 2000, s. 76). Kreativita je odvodená od línie tvorivých matiek a starých matiek (motívy Evinho pristavovania nových izieb k domu, Pilátina výroba vína, Connino spravovanie kláštora).

[3] Farkašová, E. *Úvaha nad knihou*…, 1994, s. 314.

Špecifické postavenie majú ženy poznačené osudovými znameniami, zoslanými prírodou (dlhoveká Kirké a Pilát bez pupka v *Piesni o Šalamúnovi*; fyzicky nestarnúca Sula v *Sule*; Therése s plnými prsníkmi mlieka v *Návnade*), ktoré predstavujú nositeľky tradičných činností i magických ľudových obradov. K nim možno priradiť korenárky a bylinkárky (Pilát v *Piesni o Šalamúnovi*; Ajaxova matka v *Sule;*), vedmy a pôrodné babice (paradoxne, matky bez vlastných detí: M´ Dearová v *Najmodrejších očiach*, Therése v *Návnade*, Kirké v *Piesni o Šalamúnovi*, Lone v *Raji*).

Pri syntéze dávam za pravdu tej časti americkej kritiky, ktorá tvrdí, že Morrison/ovej dielo svojimi literárno-estetickými kvalitami, ale aj vnímavosťou voči pálčivým problémom alternatívnych osudov a spôsobov ženskej existencie v rámci marginalizovaných tém rozširuje kultúrne a politické dimenzie americkej postmodernej prózy.

Aj keď z uvedených analýz vyplýva, že autorkina tvorba sa dotýka prevažne afroamerickej reality, základné prvky, ktoré zasahujú oblasti cítenia a morálky, prekračujú svojou univerzálnosťou hranice etnickej literatúry. Navyše, dôležitou a cennou sa javí aj skutočnosť, že recipient či recipientka jej diela z oblastí mimo USA, prichádza do styku s novými, nepoznanými realitami afroamerickej skúsenosti. Dosah umelecky účinného diela tak nadobúda aj širšie kultúrno-spoločenské súvislosti.

Vzhľadom na skutočnosť, že autorkino vyše tridsaťročné pôsobenie na angloamerickej literárnej scéne ešte nie je ukončené[4], som presvedčená, že umelecky i čitateľsky[5] komunikatívne diela jednej z prominentných žijúcich amerických autoriek budú aj naďalej „provokovať" a inšpirovať literárnych teoretikov a literárne teoretičky k tvorivému kritickému diskurzu.

[4] Podľa materiálu vydaného Spoločnosťou Toni Morrison/ovej autorka momentálne pracuje na románe s pracovným názvom *Milosrdenstvo* (Mercy).

[5] Prof. H. L. Gates, Jr., uviedol, že T. Morrison/ová si je veľmi dobre vedomá, kto tvorí okruh jej čitateľov. (Voľne z diskusie na seminári na Harvardskej univerzite v Cambridge, MA, 1998).

SUMMARY
UN/LOVED MOTHERS AND DAUGHTERS

Toni Morrison (born in Lorain, Ohio on February 18, 1931), the winner of the Pulitzer Prize (1988) and the Nobel Prize for Literature (1993), has profoundly influenced the development and direction of African American women's writing. Her works, as well as her international success, have attracted the attention of both literary critics and a cosmopolitan readership.

In her fiction, comprised of eight novels to date, she explores the African American experience within the culture she grew up in, showing a recurring preoccupation with African American women who in her works occupy very special, frequently ambivalent stations in life, enacting unconventional gender roles.

Together with the theme of motherhood, the theme of sisterhood takes a very important place both in the works of contemporary African American feminist critics (e. g. Patricia Hill-Collins, Paula Giddings) and women writers, where it appears in descriptions of female friendships and relationships within church communities, women's clubs and other social institutions, thus representing protection not only from the patriarchal order but also from racist oppression.

Motherhood and sisterhood are also major themes in Morrison's novels, which revolve around issues of women's reality, such as female survival, the search for self-knowledge, identity and self-realization, the price to be paid for personal autonomy, the power of friendship-sisterhood among women, communal black life, preserving cultural heritage and recovering the past.

This work of literary criticism provides a detailed close reading of Morrison's seven novels[1] from the view of contemporary Euro-American and African American feminist literary criticism. By means of explication it examines the author's method of literary presentation of the above specified themes.

[1] The reading of Morrison´s latest novel *Love* (2003) is not included in this publication. We agree with O´Reilly´s statement that: „*Unlike her previous seven novels in which mothers are central characters* (...) *there are few mother characters in this novel and few descriptions of, or reflections upon, the experience and/or meaning of mothering*." In: O´Reilly, A. *Toni Morrison and Motherhood…*, 2004, p. 175.

The publication is divided into nine chapters. The introduction defines the process of the entering of African American women writers on the literary stage and the gradual incorporation of the themes of motherhood (including mother-daughter relationships) and sisterhood in both their works and in feminist literary critical discourse.

Chapter One introduces Toni Morrison in the cultural-social context and summarizes the literary scholarship, characteristics and evaluations of her work from the point of view of contemporary literary theory. It also includes the chosen themes and their presentation in the author's work.

Chapter Two introduces the theoretical-methodological background and objectives of this study, as well as the state of knowledge and praxis in feminist literary criticism.

Chapters Three to Nine, by means of close reading, examine Morrison's novels in chronological order (according to publication year), thus representing interpretative units closely connected by motifs. In the first part of each chapter by means of the motif clusters *childless/unchilded mothers; child-free mothers*[2] (from the biological and symbolic aspect) we focus on an analysis of maternal relationships (as presented by the author's fictional representations) trying to explore the motives and background of mothers´ actions. In the next part the motif cluster *motherless/unmothered children* (from the biological and symbolic aspect) is investigated, proving that all Morrison ´s characters fall into one (some into both) of these categories. The third part examines the theme of sisterhood.

The conclusion, presents a synthetic view of the analyses and the confirmation of the hypothesis.

In Morrison's first novel *The Bluest Eye* (1970) a mother's obsession with the white ideal of beauty, the lack of emotional nourishment, and the father's raping of the daughter leads to the child's insanity. In the novel *Sula* (1973) the topic of female bonds is depicted in an innovative way – presenting the friendship of Nel, who conforms to family life, and Sula, a female rebel refusing motherhood. Pilate, the heroine of the *Song of Solomon* (1977), succeeds in using her magic power and physical lack – the missing navel – as the means of gaining her own autonomy.

With her novel *Beloved* (1987) – a part of the American literary canon – Morrison reacted to the process of coping with the painful heritage of slavery in present American

[2] See Rich, A. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution,* 1976, p. 249.

society. In it Morrison deconstructs an archetypal model of motherhood, "allowing" Sethe to commit the most desperate act of violence, going far beyond normative prescriptions of motherly love (killing her own child in order to save her from slavery).

Tar Baby argues a postmodern identity problem. The young African American woman, Jadine, distancing herself from her black roots and copying the life style of the white culture, loses her ancient properties. Motherless children Joe and Violet in *Jazz* find their way to each other after a painful reconstruction of their troubled past.

In her most feminist novel, *Paradise*, Morrison depicts a traditional model of binary opposition – good/evil. Good is represented by a conservative group of males from the town, and evil is represented by the female community in the Convent on the edge of Ruby, an all black town. The author shows the significance of sisterly affection, including emotional intimacy, and its importance for women within the system and outside it.

Through all her works Morrison's literary concern with mothering very often also includes the "hidden" subjects in literature: the contradictions of the experience of maternity, the burdens of mothering, infanticide, motherhood of troubled characters, the absence of maternal love, and also female sexuality and women's bodily functions.

Her female protagonists are "allowed to"

- go crazy from totally self-sacrificing motherhood (Sweetie in *Paradise*),
- get rid of children (voluntary miscarriages and throwing children into the sea in *Beloved*; the dumping of Cholly on the dirt heap in the *Bluest Eye*)
- leave children behind (teenage mother leaving her daughter Seneca in *Paradise*; Mavis leaving the family forever in *Paradise*),
- abandon one´s own child and at the same time cry for him (Mrs. Turtle in *Paradise*)
- admit not loving their children (Eva and Hanah in *Sula*; an unknown woman in the hotel in *Jazz*),
- abandon one´s own children because of submitting to the commodity myths of the white society (Pauline in *The Bluest Eye*; Vera Louise in *Jazz*), or force them to change their physical appearance (Geraldine in *The Bluest Eye*, Helene in *Sula*),
- physically torture their own children (white mother Margaret *in Tar Baby*),

- kill their own children (out of love: Sethe in *Beloved*; out of desperation: Eva in *Sula*; out of irresponsibility: Mavis v *Paradise*),
- sacrifice their own sons voluntarily to a war (Soane in *Paradise*),
- prefer the love to men to motherly love (Hanah in *Sula,* Reba in *Song of Solomon*).

Bringing new meanings of the universal to the individualization of the female subject, the author enriches both contemporary American literature by women writers and feminist theory of motherhood and sisterhood in a profound way.

The aim of our choice of themes concerning the rich scale of female relationships was to confirm the hypothesis that Toni Morrison is a unique author who through fictional presentations of the motherhood and sisterhood of African American female subjects in her prose work aesthetically deconstructs the myths of the patriarchal and dominant, white-cultural institution of mothering. By bringing forward unromanticized portraits of females (mothers, daughters, nieces, aunts, sisters), she invents her own definitions of mothering outside the patriarchal nuclear family.

Her rich and powerful works, many already on the list of canonical selections of American literature, offer a multiplicity of meanings and provide space for a diversified reception and a wide range of critical approaches.

ZOZNAM POUŽITEJ PRIMÁRNEJ A SEKUNDÁRNEJ LITERATÚRY

Poznámka:

V abecednom poradí uvádzam primárne a sekundárne zdroje (publikácie, články), z ktorých pochádzajú citáty a odkazy v texte monografie.

ABEL, Elisabeth, CHRISTIAN, Barbara, MOGLEN, Helen. *Female Subjects in Black and White. Race, Psychoanalysis, Feminism.* Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press, 1997.

ALLEN, Brooke. The Promised Land. In: *The New York Times Book Review*, 1998, 30, (11. 1.), Section 7.

ANDREWS, Larry R. Black Sisterhood in Gloria Naylor´s Novels. In: *CLA Journal*, September 1989, vol. XXXIII.

ASHRAF, H., RUSHDY, A. Daughters Signifyin(g) History: The Example of Toni Morrison´s Beloved. *American Literature,* 1992.

AWKWARD, Michael. Tradition, Revision and Afro-American Women´s Novels. Inspiring Influences, Gender and Culture. New York : Columbia University Press, 1989.

BAKER, Houston A., Jr. Singers of Daybreak. Studies in Black American Literature. Washington, D.C. : Howard University Press, 1983.

BAKERMAN, Jane. The Seams Can't Show: An Interview with Toni Morrison. In: Black American Literature Forum 12, Summer 1978, 2, s. 56 – 60. In: TAYLOR-GUTHRIE Danille, ed. *Conversations with Toni Morrison.* Jackson : University Press of Mississippi, 1994.

BAMBARA, Cade Toni. National Black Feminist Organization Statement of Purpose. In: SCHNEIR, M. *The Vintage Book of Feminism*. London: Vintage Random House, 1994.

BARNET, Sylvan. *A Short Guide on Writing about Literature.* 7. ed. New York : HarperCollins College Publishers*,* 1996.

BASSIN, Donna, HONEY, Margaret, MAHRER-CAPLAN, Meryle. *Representations of Motherhood.* New Haven; London : Yale University Press, 1994.

BÁTOROVÁ, Mária, BRYNHILDSVOLL, Knut, eds. *Ženy a fjordy. Antológia poviedok nórskych a slovenských autoriek*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2001.

BEAULIEU, Elisabeth Ann. *The Toni Morrison Encyclopedia.* Westport, CT : Greenwood Publishing Group, 2003.

BEAUVOIROVÁ, Simone De. *Druhé pohlavie*. 2. zv. Prel. V. Millerová. Bratislava : Obzor a Socialistická akadémia, 1967.

BELOTTI, Elena Gianini. Hra, hračka a detská literatúra. Prel. M. Štefánková. In: *Aspekt,* 1/2000.

BIEDERMANN, Hans. *Lexikon symbolov.* Bratislava : Vydavateľstvo Obzor, 1992.

BJORK, Patrick Bryce. *The Novels of Toni Morrison. The Search for Self and Place Within the Community.* New York : Peter Lang, 1992.

BLOOM, Harold, ed. *Modern Critical Views. Toni Morrison.* New York; Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1990.

BOOKER, M Keith. *A Practical Introduction to Literary Theory and Criticism.* New York : Longman, 1996.

BRADBURY, Malcolm. *The Modern American Novel.* New York: Penguin Books, 1992.

BROWN-GUILLORY, Elisabeth, ed. *Women of Color. Mother-Daughter Relationships in 20th Century Literature.* Austin : University of Texas Press, 1996.

BRUNCKO, Martin. Vrahovia majstrovskej literatúry. H. Bloom o neblahých vplyvoch amerického multikulturalizmu na literárnu vedu. In: *Romboid,* 2/2000.

BUTLER, Judith. *Trampoty s rodom. Feminizmus a podrývanie identity.* Prel. Jana Juráňová. Bratislava : Aspekt, 2003.

BUTLER, Robert James. Open Movement and Selfhood in Toni Morrison´s Song of Solomon. In: *Centennial Review*, zv. 28 – 29 (jeseň – zima 1984/1985).

CAPLAN, Carla. *The Erotics of Talk. Women´s Writing and Feminist Paradigms.* New York; Oxford : Oxford University Press, 1996.

CARABÍ, Ángels. *Toni Morrison: Busqueda de una Identidad Afro-American.* Barcelona : PPU, 1988.

CARMEAN, Karen. *Toni Morrison's World of Fiction.* Troy; New York : The Whitston Publishing Company, 1993.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *The Penguin Dictionary of Symbols*. London; New York : Penguin Books, 1994.

CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender.* Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press, 1978.

CHRISTIAN, Barbara. Layered Rhythms. Virginia Woolf and Toni Morrison. In: HUSSEY, Mark, NEVEROW, Vara. Eds. *Virginia Woolf: Emerging Perspectives.* Pace University Press, 1994.

CHRISTIAN, Barbara. Trajectories of Self-Definition: Placing Contemporary Afro-American Women´s Fiction. In: PRYSE, Marjorie, SPILLERS, Hortense J. *Conjuring. Black Women, Fiction and Literary Tradition*. Bloomington : Indiana University Press, 1985.

CHRISTIAN, Barbara. The Contemporary Fables of Toni Morrison. In: GATES, H. L. Jr., APPIAH, K., eds. *Toni Morrison. Critical Perspectives. Past and Present.* New York : Amistad, 1993.

CIXOUS, Helene. Smích Medúzy. In: *Aspekt*, 1995 (prel. Hana Hájková).

COOEY, Paula M. *Religious Imagination and the Body. A Feminist Analysis.* New York; Oxford : Oxford University Press, 1994. 74 s.

CROUCH, Stanley. Aunt Medea. In: *The New Republic*, 1987.

DAVIS, Angela Y. *Women, Race and Class.* New York : Vintage Books, A Division of Random House, 1983.

DEMETRAKOPOULOS, Stephanie A., HOLLOWAY, Karla F.C. *New Dimensions of Spirituality. A Biracial and Bicultural Reading of the Novels of Toni Morrison.* New York; Westport; Connecticut; London : Greenwood Press, 1987.

DENARD, Carolyn. Paradise. A Review. In: *Toni Morrison Society Newsletter*, Spring 1998, vol. 5.

DOUGHTY, Peter. A Fiction for the Tribe: Toni Morrison´s *The Bluest Eye.* In: CLARKE, Graham (ed.). *The New American Writing: Essays on American Literature since 1970.* London; New York : Vision Press, St. Martin´s Press, 1990.

DRAPER, P. James, ed. *Black Literature Criticism. Excerpts from Criticism of the Most Significant Works of Black Authors ove the Past 200 Years*. Volume 3: Marschall-Young. Indexes. Detroit; London : Gale Research Inc., 1992, p. 1422.

DREIFUS, Claudia. *Chloe Wofford Talks about Toni Morrison*. In: *The New York Times Magazine,* 11. 9. 1994, section 6.

DUVALL, John. Descent in the „House of Chloe": Race, Rape and Identity in Toni Morrison´s Tar Baby. In: *Contemporary literature*, Summer 1997, vol. 38.

EAGLETON, Mary. *Feminist Literary Criticism.* London; New York : Longman, 1991.

–, *Working with Feminist Criticism.* Oxford; Cambridge, MA : Blackwell Publishers, 1996.

EVANS, Mari. *Black Women Writers 1950 – 1980. A Critical Evaluation.* New York; London; Toronto; Sydney; Auckland : Anchor Books Doubleday, 1984.

EVANS, Elliot Butler. *Race, Gender and Desire. Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, Alice Walker.* Philadelpia : Temple University Press, 1989.

FARKAŠOVÁ, Etela, SZAPUOVÁ, Marianna. Foucalt očami feministických filozofiek. In: *Aspekt*, 2002.

FARKAŠOVÁ, Etela. Historické premeny obrazov ženy v slovenskej literatúre. Pokus o feministické/gynokritické čítanie. In: KICZKOVÁ, Zuzana a kol. *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre.* Bratislava : Univerzita Komenského, 2000.

– , Feminizmus a/verzus postmodernizmus. In: *Filozofia*, 1992, roč. 47.

– , Historické premeny obrazov žien v slovenskej literatúre. Pokus o feministické/gynokritické čítanie. In: KICZKOVÁ Z. a kol. *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre.* Bratislava : UK, 2000.

– , Úvaha nad knihou. Műtter-Tőchter Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur (Zost. H. Kraftová a E. Liebsová.) Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993. In: *Revue svetovej literatúry*, 1994, 30.

FELMAN, Shoshana. *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference.* Baltimore; London : The John Hopkins University Press, 1993.

FERGUSSON, Mary Anne. *Images of Women in Literature. 5th ed.* Boston; Dallas; Geneva; Palo Alto; Princeton : Houghton Mifflin Company, 1991.

FLAJŠAR, Jiří. *Dějiny americké poezie.* Ústí nad Orlicí : Oftis, 2006.

FOX-KELLEROVÁ, Evelyn. Úvahy o rode a vede. Dynamická autonómia: Objekty ako subjekty. In: NAGEL-DOCEKALOVA, Herta et al. *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Ed. Filozofia do vrecka. Bratislava : Archa, 1994.

FROMM, Erich. *Člověk a psychoanalýza*. Praha: 1967.

FURMAN, Jan. *Toni Morrison's Fiction.* University of South Carolina Press, 1996.

GARNER, Shirley, Claire Kahane and Madelon Sprengnether. *The /M/other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation.* Ithaca; London : Cornell University Press, 1985.

GATES, H. L Jr., APPIAH, K. A. ed. *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present.* New York : 1993.

GIDDINGS, Paula. *When and Where I Enter. The Impact of Black Women on Race and Sex in America.* New York; Toronto; London; Sydney; Oakland : Bantam Books, 1984.

GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan. *The Norton Anthology of Literature by Women*. N.Y.; London : W. W. Norton & Company, 1985.

GILLIGAN, Carolyn. Jiným hlasem. In: *Aspekt*, 1994, č. 2, s. 17. Prel. M. Schultz.

GRAY, Paul. Paradise Found. In: *TIME*, 19. 1. 1998.

GREBEROVÁ Erika, 1992. Feministická literární věda. In: PERCHIVALOS, Stefan Rieger, STUCK, Wolfgang, WEITZ, Michael. (zost.) *Úvod do literárni vědy.* Praha : Herrmann & synové, 1999.

GUERIN, Wilfred, L. et. al., eds. *A Handbook of Critical Approaches to Literature.* 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1992.

HALL, Cheryl. Beyond the „Literary Habit": Oral Tradition and Jazz in Beloved. In: *MELUS*, Spring 1994, vol. 19.

HAMMER, Signe. Daughters and Mothers: Mothers and Daughters. In: CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender.* Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press, 1978.

HARDING, Wendy, MARTIN, Jacky. *A World of Difference. An Inter-Cultural Study of Toni Morrison's Novels.* Westport; Connecticut; London : Greenwood Press, 1994.

HARRIS, Trudier. *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison.* Knoxville : The University of Tennessee Press, 1991.

HEINZE, Denise. *The Dilemma of „Double.Consciousness" Toni Morrison´s Novels.* Athens and London : The University of Georgia Press, 1993.

HELMAN, Karel. Toni Morrisonová: Vymítaní ďábla. In: *Literární noviny*, 1996, 30 (8. 2.).

HILFER, Anthony C. Critical Indeterminacies in Toni Morrison´s Fiction: An Introduction. In: *Texas Studies in Literature and Language,* 1991.

HILL COLLINS, Patricia. *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. Perspectives on Gender, Volume 2.* London; Sydney; Wellington; Boston : Unwin Hyman, 1990.

HILL COLLINS, Patricia. Shifting the Center: Race, Class, and Feminist Theorizing about Motherhood. In: BASSIN, Donna, HONEY, Margaret, MAHRER CAPLAN, Meryle. *Representations of Motherhood.* New Haven; London : Yale University Press, 1994.

HILL-RIGNEY, Barbara. *The Voices of Toni Morrison.* Columbus : Ohio State University Press, 1991.

HIRSCH, Marianne. Maternity and Rememory: Toni Morrison´s Beloved. In: BASSIN, Donna, HONEY, Margaret, MAHRER KAPLAN, Meryle. *Representations of Motherhood.* New Haven; London : Yale University Press, 1994.

HOLLÁ-TERENOVÁ, Danica. Toni Morrisonová: Paradise. In: *Revue svetovej literatúry*, 1999, 35.

hooks, bell. Straightening Our Hair. In: GEORGE, Diana, TRIMBUR, John. *Reading Culture.* 2nd ed. New York : Harper Collins College Publisher, 1995.

HUMM, Maggie. *Modern Feminisms. Political, Literary, Cultural*. New York : Columbia University Press, 1992.

HUTCHEON, Linda. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. New York; London : Routledge, 1988.

JAŘAB, Josef. *O americké černošské literatuře a kulturním pluralismu*. Předmluva. *Masky a tváře černé Ameriky.* Ed. Josef Jařab. Přel. Kateřina Brabcová et al. Praha : Odeon, 1985.

JAŘAB, Josef. *Poezie a krutost nečítankové skutečnosti*. Doslov nap. Morrisonová Toni. *Velmi modré oči.* Prel. Michael Žantovský. Praha : Hynek, 1995.

JAŘAB, Josef. Ponobelovský román Toni Morrisonové: Iluze ráje, nebo příznak střetů? Doslov. Morrisonová Toni. *Ráj*. Prel. Zuzana Mazerová. Praha : Vyšehrad, 2001.

JONES, Bessie W., VINSON, Audrey L. *The World of Toni Morrison. Exploration in Literary Criticism.* Dubuque; Iowa : Kendal/Hunt Publishing Company, 1985.

JURECIC, Ann, RAMPERSAD, Arnold. *Teaching Tar Baby.* In: McKAY, Nellie Y., EARLE, Kathryn. *Approaches to Teaching the Novels of Toni Morrison.* New York : The Modern Language Association of America, 1997.

KALNICKÁ, Zdeňka. Obrazy vody a ženy. Filozoficko-estetické úvahy. In: *Romboid*, 2001, 36.

KAPLAN, E. A. *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama.* London; New York : Routledge, 1992.

KICZKOVÁ, Zuzana, SZAPUOVÁ, Mariana. Žena matka dcéra: Medzi realitou a imagináciou. Konštrukcia ženských obrazov/rolí vo filme *Modré z neba.* In: KICZKOVÁ, Zuzana a kol. *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre.* Bratislava : Univerzita Komenského, 2000.

KICZKOVÁ, Zuzana. Jej inakosť, jej identita. In: *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Bratislava : Archa, 1994.

– . O myslení matiek. Fiktívny rozhovor Z. Kiczkovej a Sary Ruddick. In: *Rozhovory Aspektu z rokov 1993 – 1998.* Bratislava, 1998.

KING, Joyce Elaine, MITCHELL, Carolyn Ann. *Black Mothers to Sons. Juxtaposing African American Literature with Social Practice.* New York : Peter Lang, 1990.

KÖCHLI, Yvonne-Denise. Ženská literatúra – geto, alebo šanca? Prel. Elena Szolgayová. In: *Aspekt*, 1995.

KOLODNY, Annette. *Some Notes on Defining a Feminist Literary Criticism.* s. 86. In: SHOWALTER, Elaine. *The New Feminist Criticism, Essays on Women, Literature, and Theory.* London : Virago, 1986.

KRISTEVA, Julia. *New Maladies of the Soul.* Prel. Ross Mitchell Guberman. New York : Chichester, West Sussex, 1995.

– . *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství.* Prel. Josef Fulka. Praha : One Woman Press, 2004.

KRUMHOLZ, Linda. The Ghosts of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison´s Beloved. In: *African American Review*, 1992, vol. 26.

LeCLAIR, Thomas. *The Language Must Not Sweat: A Conversation with Toni Morrison*. From New Republic, 184 (21. 3. 1981).

LENNOX-BIRCH, Eva. *Black American Women´s Writing. A Quilt of Many Colours.* New York; London : Harvester Wheatsheaf, 1994.

LESTER, Rosemarie K. An Interview with Toni Morrison, Hessian Radio Network, Frankfurt, West Germany In: McKAY, Nellie. *Critical Essays on Toni Morrison.* Boston; Massachusetts : G. K. Hall & Co., 1988.

LEWIS, Desiree. Myth of Motherhood and Power: The Construction of „Black Woman" in Literature. In: *English in Africa*, May 1992.

MATHIESON, Barbara Offutt. Memory and Mother Love in Morrison´s Beloved. In: *American Imago,* Spring 1990.

MAYBERRY, Katherine J. White Feminists Who Study Black Writers. In: *The Chronicle of Higher Education,* 12. 10. 1994.

McDOWELL, Deborah. „The Self and the Other": Reading Toni Morrison´s Sula and the Black Female Text. In: McKAY, Nellie Y. *Critical Essays on Toni Morrison.* Boston; Massachusetts : G. K. Hall & Co., 1988. p. 81.

McKAY, Nellie. An Interview with Toni Morrison. From Contemporary Literature 24. 4 .(1983), s. 413 – 429. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danille, Ed. *Conversations with Toni Morrison.* Jackson : University Press of Mississippi, 1994.

MENAND, Louis. The War between Men and Women. In: *The New Yorker,* 1998 (12. 1. 1998).

MIDDLETON, H., LEVITT, M., SMITH, R. Eds. *The Black Book.* 1973, 300 p.

MINER, Madonne M. Lady No Longer Sings the Blues: Rape, Madness, and Silence in *The Bluest Eye.* In: PRYSE, Marjorie, SPILLERS, Hortense J. *Conjuring. Black Women,*

Fiction and Literary Tradition. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

MITGANG, Herbert: *Words Still Count with Me. A Chronicle of Literary Conversations. Toni Morrison.* Literární konverzace No. 3. Prel. Vít Kubelka. In: *Revue Labyrint,* 1997, 30

MOBLEY, Marilyn Sanders. The Mellow Moods and Difficult Truths of Toni Morrison. *The Southern Review. Quarterly at Louisiana State University.* Zv. 29, 1993.

MORRISON, Toni, RUAS, Charles. 1981. *Conversations With American Writers*. New York: McGraw Hill, 1984, s. 215–243. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danille, ed. *Conversations with Toni Morrison.* Jackson : University Press of Mississippi, 1994.

MORRISON, Toni. Memory, Creation, and Writing. In: *Thought* 1984, zv. 59.

– . *The Bluest Eye.* New York : Holt, Rinehart, and Winston, 1970.

– . *Sula.* New York : A Plume Book, 1973.

– . *Pieseň o Šalamúnovi.* Prel. Jarmila Samcová. Bratislava : Smena, 1981.

– . *Tar Baby.* New York : A Plume Book, 1981.

– . *Najmodrejšie oči.* Prel. Jarmila Samcová. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986.

– . *Velmi modré oči.* Prel. Michael Žantovský. Praha : Hynek, 1995.

– . *Milovaná.* Prel. Hana Žantovská. Praha : Hynek, 1996.

– . *Jazz.* Prel. Zuzana Mayerová. Praha : Knižní klub, 1995.

– . *Ráj.* Prel. Zuzana Mayerová. Praha : Vyšehrad, 2001.

MORRISOVÁ, Pam. *Literatura a feminismus.* Prel. Marian Siedloczek a Renata Kamenická. Brno : Host, 2000.

MOYERS, Bill. A Conversation with Toni Morrison. 1989. In: *A World of Ideas II*. Ed. Andie Tucher. Garden City : Doubleday, 1990.

MULVEZ, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora, ed. *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení.* Praha : Sociologické nakladatelstvi SLON, 1998.

NEUSTADT, Kathy. The Visits of the Writers. Toni Morrison and Eudora Welty. From *The Bryn Mawr Alumnae Bulletin* Spring 1980, 2 – 5. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danille (ed.) *Conversations with Toni Morrison.* Jackson : University Press of Mississippi, 1994.

OFFUTT-MATTHIESON, Barbara. Memory and Mother Love in Morrison´s Beloved. In: *American Imago*, Spring 1990, Vol. 47, No. 1, pp. 1 – 21. Association for Applied Psychoanalysis, Inc., Brooklyn, N.Y.11218. p. 19.

OGUNYEMI, Chikwenye Okonjo. Order and Disorder in Toni Morrison´s *The Bluest Eye. Critique: Studies in Modern Fiction,* 1977, vol. 14, no. 1, p. 114 – 115. In: UMEH, Marie A. A Comparative Study of the Idea of Motherhood in Two Third World Novels. In: *CLA Journal*, September 1987.

O´CONNOR, Pat. *Friendships Between Women. A Critical Review.* New York; London : The Guilford Press, 1992.

O´KEEFE, Vincent, A. From „Other" Sides of the Realist Tracks: (A)gnostic Narratives in Toni Morrison´s Jazz. In. *The Centennial Review.* Spring 1997, vol. XLI, no. 2. College of Arts and Letters. Michigan State University.

O´REILLY, Andrea. *Toni Morrison and Motherhood: A Politics of the Heart.* Albany : State University of New York Press, 2004.

ORTNER, Sherry B. Má se žena k muži jako příroda ke kultuře? Prel. Hana Hájková. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.) *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty anglo-amerického feministického myšlení.* Praha : Sociologické nakladatelství SLON, 1998.

PAGE, Philip. *Dangerous Freedom. Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels.* Jackson : University Press of Mississippi, 1995.

PARVIN, Ghasemi. *Revision of Motherhood, Maternity, and Matriarchy in Toni Morrison´s Novels: A Thesis submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy*. The Pennsylvania State University : The Graduate School, Department of English, State College, 1994.

PATE, Nancy. Morrison´s *Paradise.* Just This Side of Heaven. In: *The Orlando Sentinel*, Arts & Entertainment.

PEACH, Linden. *Macmillan Modern Novelists,Toni Morrison.* Houndmills; Basinstoke; Hampshire; London : Macmillan Press Ltd., 1995.

PETERSON, Nancy J. „Say Make Me, Remake Me": Toni Morrison and the Reconstruction of African American History. In: PETERSON, Nancy, ed. *Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches.* Baltimore : The John Hopkins University Press, 1997.

PETRÁČKOVÁ, Věra a kol. *Akademický slovník cizích slov*. Praha : Akademia, 1998.

PECHLIVANOS, Stefan Rieger, STUCK, Wolfgang, WEITZ, Michael. (zost.) *Úvod do literárni vědy.* Praha : Herrmann & synové, 1999.

PEPRNÍK, Michal. *Směry literárni interpretace XX. století (texty, komentáře).* Olomouc : Univerzita Palackého, 2000.

PIPHER, Mary. Kriesenie Ofélie. Ako zachrániť ja dospievajúcich dievčat. Prel. A. Sýkorčinová. In: *Aspekt*, 2000.

PRYSE, Marjorie, SPILLERS, Hortense J. *Conjuring. Black Women, Fiction and Literary Tradition*. Bloomington : Indiana University Press, 1985.

PURVIS, Thomas L. *Encyklopedie dějin USA*. Preložil Vladimír Marek. Praha : Ivo Železný, 2000.

RAKÚS, Stanislav. *Poetika prozaického textu.* (*Látka, téma, problém, tvar*). Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995.

REAMES, Kelly. *Toni Morrison´s Paradise. A Reader´s Guide.* New York; London : Continuum, 2001.

RICE, Herbert William. *Toni Morrison and the American Tradition. A Rhetorical Reading.* New York; Washington, D. C.; Baltimore; Bern; Frankfurt am Main; Berlin; Vienna; Paris : Peter Lang, 1996.

RICH, Adrienne. *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. New York : W. W. Norton & Company, Inc., 1976.

RICH, Adrienne. Ze starého domu kdesi v Americe. In: *Dítě na skleníku. Výbor ze současné americké poezie*. Prel. Jaroslav Kořán. Vybral, usporiadal a sprievodný text napísal J. Jařab. Praha : Odeon, 1989.

RIPPL, Gabriele. Feministická literární věda. In: PERCHIVALOS, Miltos et al. (Eds.). Prel. Miroslav Petříček. Praha : Herrmann & synové, 1999.

ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality.* New York : Hill & Wang. A division of Farrar, Straus and Giroux, 1994.

ROOKS, Noliwe M. *Hair Raising. Beauty, Culture, and African American Women.* New Brunswick; New Jersey : Rutgers University Press, 1996.

ROSALD, Michelle. Women, Culture, and Society: A Theoretical Overview 1974. ed. Louise Lamphere, Rosald, Stanford, 39. In: SHOWALTER, Elaine: Pokus o feministickou poetiku. Prel. Libora Oates-Indruchová. In: *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení.* Ed. Libora Oates-Indruchová. Praha : Sociologické nakladatelství, 1998.

ROSENBERG, Ruth. And the Children May Know Their Names: Toni Morrison´s Song of Solomon. In: *Literary Onomastics Studies,* 1981.

Rozhovor s prekladateľkou Jarmilou Samcovou. Z pracovne Jarmily Samcovej: *Úvahy z tvorivého kútika*. In: *Revue svetovej literatúry*, 1985, s. 176.

Rozhovory ASPEKTU z rokov 1993 – 1998. Bratislava : Aspekt, 1998.

RULAND, Richard. BRADBURY Malcolm. *Od puritanizmu k postmodernismu: Dějiny americké literatury.* Prel. Marcel Arbeit et al. Praha : Mladá fronta, 1997.

RUSSEL, Dick. Toni Morrison. Nobel Prize for Literature. In: *Black Genius and the American Experience.* New York : Carroll & Graf Publishers, Inc., 1998.

RYAN, Judylyn S. Contested Visions/Double-Vision in Tar Baby. In: PETERSON, Nancy (ed.) *Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches.* Baltimore : The John Hopkins University Press, 1997.

SAMUELS, Wilfred D., HUDSON-WEEMS, Clenora. *Toni Morrison. Twayne´s United States Authors Series.* Boston : Twayne Publishers, A Division of G. K. Hall & Co, 1990.

SCARPA, Guilia. Narrative Possibilities at Play in Toni Morrison´s Beloved. In: *MELUS*, Winter 1991 – 1992.

SCHEU, Ursula. Nenarodíme sa ako dievčatá, urobia nás nimi. Vývin rodovo špecifickej osobnosti. Prel. Adam Bžoch. In: *Aspekt,* 2000.

SCRAMM, Margaret. The Quest for the Perfect Mother in Toni Morrison´s *Sula.* In: PEARLMAN, Mickey. Ed. *The Anna Book. Searching for Anna in Literary History.* Westport, Connecticut. London : Greenwood Press, 1992. p. 175.

SHOWALTER, Elaine. Pokus o feministickou poetiku. (Towards a Feminist Poetics). Prel. Libora Oates-Indruchová. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora, ed. *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení.* Praha : Sociologické nakladatelství, 1998.

SKERRETT, Joseph T. Jr. *Recitation to the Griot: Storytelling and Learning in Toni Morrison´s Song of Solomon.* In*:* PRYSE, Marjorie, SPILLERS, Hortense. *Conjuring. Black Women, Fiction, and Literary Tradition.* Bloomington : Indiana University Press, 1985.

SLABÁ, Pavla. Malá sonda do multietnické literatury USA. Jak píší Indiánky, Číňanky a černošky. In: *Aspekt*, 1/1995.

SMITH, Barbara. Towards a Black Feminist Criticism. In: HULL, Gloria T., SCOTT, P. B., SMITH, Barbara, eds. *All Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave.* Old Westbury; New York : Feminist Press, 1982.

SMITH, Barbara. Towards a Black Feminist Criticism. In: AWKWARD, Michael. „The Evil of Fulfillment": Scapegoating and Narration in The Bluest Eye In: *Tradition, Revision and Afro-American Women´s Novels. Inspiring Influences, Gender and Culture*. New York : Columbia University Press, 1989.

SMITH, Jeanne Rosier. *Writing Tricksters. Mythic Gambols in American Ethnic Literature*. Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press, 1997.

SMITH, Valerie. *New Essays on Song of Solomon.* Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

SNITOW, Ann. Death Duties: Toni Morrison Looks Back in Sorrow. In: *Village Voice Literary Supplement,* Sept. 1987.

STEPTO, Robert. Intimate Things in Place: A Conversation with Toni Morrison. In: Massachussetts Review 1977, 18, s. 473 – 489. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danille, ed. *Conversations with Toni Morrison.* Jackson : University Press of Mississippi, 1994.

ŠEBESTOVÁ, Irena. Ženská literatúra a ženská estetika. In: *Romboid*, 1999.

ŠÚTOVEC, Milan. *Romány a mýty*. Bratislava : Tatran, 1982.

TATE, Claudia, ed. *Toni Morrison. From Black Women Writers at Work*. New York : Continuum, 1983.

TAYLOR, Helen. The Cult of the Woman Author. In: EAGLETON, Mary. *Working With Feminist Criticism.* Oxford, UK; Cambridge, USA: Blackwell Publishers, 1996.

TAYLOR-GUTHRIE, Danille, ed. *Conversations with Toni Morrison.* Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

UMEH, Marie A. A Comparative Study of the Idea of Motherhood in Two Third World Novels. In: *CLA Journal,* 1987, September.

VĚŠÍNOVÁ, Eva. Ženy v literatuře – komparativní téma. In: *Český jazyk a literatura,* 1997 – 1998, s. 48.

VIETOROVÁ, Nina. *Original Voices in English and American Literature.* Bratislava : Slovak Academic Press, 1996.

WALKER, Alice. *In Search of Our Mother´s Gardens, Womanist Prose*. London : The Women´s Press Ltd., 1984.

WALLACE, Michele. *Black Macho and the Myth of the Superwoman.* London; New York : Verso, 1990.

WAXMAN, Barbara Frey. *Multicultural Literatures through Feminist / Poststructuralist Lenses.* Knoxville : The University of Tennessee Press, 1993.

WEINSTEIN, Philip M. *What Else But Love? The Ordeal of Race in Faulkner and Morrison.* New York : Columbia University Press, 1996.

WERNER, Craig H. The Briar Patch as Modernist Myth: Morrison Barthes and Tar Baby As-Is. In: McKAY, Nellie Y. *Critical Essays on Toni Morrison.* Boston; Massachusetts : G. K. Hall & Co., 1988.

WOLF, Naomi. *Mýtus krásy.* Bratislava : Záujmové združenie žien, Aspekt, 2000.

WOLFOVÁ, Christa. *Kassandra.* Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987.

WORSHAM, Clements Fabian. The Poetics of Matrilineage. Mothers and Daughters in the Poetry of African American Women, 1965–1985. In: BROWN-GUILLORY, Elisabeth, ed. *Women of Color. Mother-Daughter Relationships in 20th Century Literature.* Austin : University of Texas

WYATT, Jean. Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison´s Beloved. In: *PMLA*, 1993.

YING-CHIA, Lin. *Mother/Daughter Plot: Female Identity and Narrative Strategies in the Fiction of Four Contemporary Women Novelists.* A Thesis in Comparative Literature. Philadelphia: The Pennsylvania State University, 1997.

EDIČNÁ POZNÁMKA

Niektoré časti kapitol monografie boli uverejnené v nasledujúcich publikáciách:

FEŤKOVÁ, Katarína. 1999. Nerajský Eden. Charakteristika rodových vzťahov v románe Toni Morrison/ovej *Raj* (Paradise, 1998) z pohľadu feministickej literárnej kritiky. In: *Acta Universitatis Matthiae Belii, Zborník Fakulty humanitných vied. Sekcia filologická. Ročník III*. Banská Bystrica: FHV UMB, s. 265-281. ISBN-80-8055-281-9

FEŤKOVÁ, Katarína. 2000. Matky bez detí, deti bez matiek. Analýza materských vzťahov v románe Toni Morriso/ovej *Milovaná* (Beloved, 1987) z pohľadu feministickej literárnej kritiky. In: *Acta Universitatis Matthiae Belii, Zborník Fakulty humanitných vied. Sekcia filologická. Ročník IV*. Banská Bystrica: FHV UMB, s. 109-118. ISBN-80-8055-432-3

FEŤKOVÁ, Katarína. 2002. Niekoľko poznámok k prezentácii interpersonálnych vzťahov ženských subjektov v románe Toni Morrison/ovej Sula (Sula, 1973). In: *Teória a prax prípravy učiteľov anglického jazyka 1. Zborník Katedry anglistiky a amerikanistiky FHV UMB*. Banská Bystrica: UMB, s. 49-55. ISBN-80-8055-691-1

FEŤKOVÁ, Katarína. 2003. Jadine a Ondine sú „iné". Modelovanie zápasu ženského subjektu o vlastnú autenticitu. Toni Morrison/ová: *Návnada* (Tar Baby, 1981). In: *Teória a prax prípravy učiteľov anglického jazyka 2. Zborník Katedry anglistiky a amerikanistiky FHV UMB*. Banská Bystrica: UMB, s. 66-70. ISBN-80-8055-838-8

FEŤKOVÁ, Katarína. 2006. Téma materstva a sesterstva v diele Toni Morrison/ovej. Feministická interpretácia románovej tvorby. In: *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Ed. Hanáková P., Heczková L., Kalivodová E. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 373-384. ISBN 80-86429-65-2

Katarína Feťková

NE/LÁSKY MATIEK A DCÉR

Feministická interpretácia prozaického diela Toni Morrison/ovej

Recenzovali
doc. PhDr. Etela Farkašová, CSc., mim.prof.
doc. PhDr. Kristína Krnová, CSc.

Obálku navrhol a realizoval Ivo Stražovec
Publikáciu technicky upravila Anna Stražovcová

Rozsah 151 strán
Náklad 200 kusov

Vydala Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici v roku 2006
v Banskej Bystrici

Vytlačili Bratia Sabovci, s. r. o., Zvolen

© Katarína Feťková, 2006
ISBN 80-8083-348-6

Publikácia vychádza s finančnou podporou Komisie J. W. Fulbrighta v Bratislave
This publication was co-funded by the J. W. Fulbright Commission, Bratislava